



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet u Zagrebu

Marija Mrčela

MASKERATA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

DOKTORSKI RAD

Prva mentorica: prof. dr. sc. Dunja Fališevac

Druga mentorica: prof. dr. sc. Morana Čale

Zagreb, 2016.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb

Marija Mrčela

THE *MASCHERATA* IN CROATIAN LITERATURE

DOCTORAL THESIS

First supervisor: prof. Dunja Fališevac, PhD

Second supervisor: prof. Morana Čale, PhD

Zagreb, 2016

Ovaj je rad izrađen pod vodstvom prof. dr. sc. Dunje Fališevac i prof. dr. sc. Morane Čale, u sklopu Poslijediplomskog studija hrvatske kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Informacije o mentoricama

Dunja Fališevac (Požega, 1946.) je redovna profesorica u mirovini Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Poslijediplomski studij književnosti završila je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i magistrirala obranivši rad „Književnopovijesne osobine hrvatske srednjovjekovne proze“ godine 1974. Doktorski rad pod naslovom „Poezija Dživa Bunića Vučića“ obranila je na istom fakultetu godine 1983.

Od g. 1971. zaposlena je kao asistent na Katedri za stariju hrvatsku književnost u Odsjeku za jugoslavistiku (danas kroatistiku) Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Godine 1984. izabrana je za docenta, g. 1988. za izvanrednog, a godine 1992. za redovnog profesora za znanstveno područje filologije na Katedri za stariju hrvatsku književnost u Odsjeku za kroatistiku Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. U mirovini je od travnja 2015.

Objavila je desetak autorskih knjiga kao i više od dvjesto književno-kritičkih i književno-teorijskih članaka u zemlji i inozemstvu. Zajedno s drugim autorima, uredila je više zbornika radova s brojnih međunarodnih znanstvenih skupova u čijoj je organizaciji također sudjelovala. Članica je Savjeta Hrvatske enciklopedije LZ Miroslav Krleža i članica Savjeta časopisa „Umjetnost riječi“ te redaktorica struke za Hrvatski biografski leksikon LZ Miroslav Krleža. Redovita je članica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Urednica je jedne od najstarijih Akademijinih edicija: *Grđa za povijest književnosti hrvatske*. Dobitnica je Državne nagrade za znanost za životno djelo u 2014. za područje humanističkih znanosti.

Izabrana bibliografija: *Hrvatska srednjovjekovna proza* (1980); *Ivan Bunić Vučić* (1987); *Stari pisci hrvatski i njihove poetike* (1989); *Smiješno & ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti* (1995); *Kaliopin vrt – studije o hrvatskoj epici* (1997); *Kaliopin vrt II – studije o poetičkim i ideološkim aspektima hrvatske epike* (2003); *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad* (2007), *Slike starog Dubrovnika* (2013).

Morana Čale (Zagreb, 1959.) je redovna profesorica talijanske književnosti na Odsjeku za talijanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Magistrirala je 1991. s radnjom *Intertekstualnost u romanu „Ime ruže“ Umberta Eca*, a doktorirala 1998. s radnjom *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković*.

Objavila je više autorskih knjiga kao i pedesetak književno-kritičkih i književno-teorijskih članaka i studija u Hrvatskoj, Italiji, Poljskoj, Češkoj, Mađarskoj, Njemačkoj i Austriji. Zajedno s drugim autorima, uredila je nekoliko zbornika međunarodnih znanstvenih skupova, koje je organizirala u ime Odsjeka za talijanistiku. Objavila je niz prijevoda književnih i teorijskih djela (Manganelli, Eco, Verne, Saba, Goldoni, Pirandello, Buzzati, Compagnon, Barthes, Calvino). Vodila je interdisciplinarne projekte Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa „Etika performativa“ od 2002-2006. i „Verbalno i vizualno: performativnost, reprezentacija, interpretacija“ od 2007.

Članica je Savjeta časopisa „Umjetnost riječi“, u kojem je od 2005. do 2013. bila članica uredništva. Članica je Društva hrvatskih književnih prevodilaca, Međunarodne udruge za proučavanje talijanskog jezika i književnosti (AISLLI) i Međunarodne udruge profesora talijanskog jezika (AIPI). Talijanski institut za kulturu dodijelio joj je 1993. godišnju nagradu za talijanistiku.

Izabrana bibliografija: *Demiurg nad tuđim djelom. Intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb, 1993), *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića* (Zagreb, 2001), *Sam svoj dvojnik. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu* (Zagreb, 2004), *Oko Kiklopa* (Zagreb, 2005), *U kanonu: studije o dvojništvu*, (u koautorstvu s Ladom Čale Feldman; Zagreb, 2008), *Theoria in fabula: romani Umberta Eca* (Zagreb, 2012).

Zahvale

Zahvaljujem svojim mentoricama prof. dr. sc. Dunji Fališevac i prof. dr. sc. Morani Čale na izuzetnom strpljenju i nesebičnoj pomoći.

Također zahvaljujem članovima stručnog povjerenstva za ocjenu doktorskog rada izv. prof. dr. sc. Tomislavu Bogdanu, doc. dr. sc. Snježani Husić i prof. dr. sc. Milovanu Tatarinu, na uloženom trudu i vremenu.

Na susretljivosti i pristupačnosti zahvaljujem g. Darku Solteru iz ansambla *Responsorium*, koji mi je ljubazno posudio zbirku *Ghirlanda odorifera*.

Posebnu zahvalnost dugujem svojoj noni i nonotu, Branki i Milivoju Pavletiću, kojima posvećujem ovaj rad. Ovo istraživanje samo je jedna od mnogih stvari o kojima ne bih mogla ni razmišljati da nije bilo vas. Zbog toga, a i zbog još mnogo čega – hvala vam.

Sažetak

U ovom se radu istražuje maskerata kao književno-izvedbeni pokladni žanr u hrvatskoj književnosti. Na tragu književnopovijesnih izvora koji upućuju na povezanost hrvatskih i firentinskih maskerata, u radu se polazi od prikaza firentinskih renesansnih karnevalskih pjesama. Analizom korpusa firentinskih maskerata utvrđuje se žanrovski obrazac s kojim se uspoređuju maskerate ispjevane na hrvatskom jeziku. Hrvatski korpus formiran na tragu radova povjesničara hrvatske književnosti i opisan u ovom radu mnogo je manje opsežan od firentinskog korpusa, ali i mnogo raznovrsniji. U njemu nalazimo jeđupijate, ciklus maskerata, maskerate s otklonom prema narativnoj pjesmi ili dramskom dijalogu, kao i maskerate u kojima prepoznamo žanrovske dominantne karakteristične za firentinske maskerate. U radu se razmatra i izvedbeni kontekst hrvatskih maskerata: renesansni gradski karneval s posebnim naglaskom na Dubrovnik. U tom kontekstu, istražuje se i književni prikaz žene u maskeratama. Nakon osvrta na firentinske maskerate, analize korpusa hrvatskih maskerata na tragu radova povjesničara hrvatske književnosti i prikaza ranonovovjekovnog gradskog karnevala kao izvedbenog konteksta žanra maskerate, istraživanje se zaključuje sažetim prikazom žanra maskerate u hrvatskoj književnosti.

Ključne riječi: maskerata, Jeđupka, renesansa, karneval, komika, ženska seksualnost

Extended Summary

The thesis examines the genre of *maskerata* in Croatian literature as a hybrid, performative literary genre. Following in the footsteps of literary historians who studied carnival mask poems in early modern Croatian literature and noted a close resemblance between Croatian *maskerate* and Florentine *mascherate*, the thesis begins with an examination of carnival songs or *canti carnascialeschi* written and performed in Renaissance Florence.

The first chapter presents three genres of Florentine carnival songs: *trionfi*, *carri* and *mascherate* or *canti dei mestieri*, with an emphasis on the genre *mascherata*. An analysis of a representative corpus with regard to form, content, structure and style, is presented after an introductory examination of Florentine carnival songs from the Renaissance period. The characteristic features of the *mascherata* genre identified on basis of the analysis include formal, structural, thematic and stylistic characteristics, as well as the use of erotic metaphors to comic effect as a technique of carnevalization characteristic of the genre. The chapter concludes with a description of generic conventions of the Florentine *mascherata* based on the presented analysis: the typical Florentine *mascherata* is a poem intended for performance during carnival celebrations, written in the form of a monologue of a group of speakers, usually identified as representatives of a profession or a trade, who offer various products, goods or services, which can be read as extended sexual metaphors, to women as typical addressees, usually written in the metrical form of the *ballata*.

The second chapter examines the genre of *maskerata* in Croatian literature on the basis of pertinent literary historical and critical works. The poems identified as *maskerate* in the works of literary historians are analyzed and compared to the generic model of the Florentine *mascherata* as described in the first chapter, starting with an analysis of possible precursors of the genre of *maskerata* in Croatian literature.

Various literary historians and critics who studied Croatian mask poems intended for performance during carnival celebrations in the Renaissance period almost invariably focus on *jeđupijate*, poems written in the form of a monologue of a single speaker identified as a Gypsy woman, with special emphasis on the most famous carnival poem of the Croatian Renaissance – *Jeđupka* by Mikša Pelegrinović. It is for this reason that the examination of the genre of *maskerata* in Croatian literature presented in this thesis starts with an analysis of *jeđupijate*, Croatian carnival mask poems which feature a Gypsy fortune teller who usually

gives advice on all things amorous to individual women and presents potions and other concoctions made from various healing herbs.

The structure typical of the Florentine *mascherata* in which a group of speakers offers various goods or services to the collective addressee of the poem is identified in the works by Mavro Vetranović, author of several mask poems which, to a degree, comply with the established generic conventions in terms of structure and speaker types, but depart from the Florentine model described in the first chapter since they lack the allusive sexual references and metaphorical language characteristic of *canti dei mestieri*. The erotic metaphor used to comic effect can be found in *Pjesni of maskerate* by Nikola Nalješković, a sequence of poems which includes the most obscene carnival mask poem of the Croatian Renaissance.

All the characteristic features of Florentine *mascherate* – humorous and sexually allusive, even bawdy, carnival mask poems in the form of a monologue of a group of speakers who represent a profession or a trade and offer various products or services to their addressees – are present in the mask poems written by Antun Sasin. The paper examines two mask poems by Sasin which comply with the generic conventions of the *mascherata* as well as one mask poem with atypical narrative elements. The paper also includes a generic analysis of the poems *Ubog* and *Robinjica turska*, attributed to Sasin.

The corpus of texts analysed in the second chapter of the thesis also includes early modern carnival mask poems written by unknown authors found in various older anthologies and other sources as well as three mask songs by Marko Bruerović intended for performance during the last carnivals celebrated before the fall of the Dubrovnik Republic in the early 19th century.

The thesis also studies the influence of carnival mask poems in Croatian literature in various works, from the mock-heroic poems of the Croatian Baroque, starting with *Derviš* by Stijepo Đurđević, to two dramatic dialogues written by Antun Kaznačić in the 19th century.

The examined Croatian carnival mask poems are not as numerous as Florentine *canti dei mestieri*. Although less extensive than the Florentine corpus described in the first chapter of the thesis, which comprises hundreds of *mascherate* performed in Florence in the period up to 1559, the corpus of carnival mask songs written in the Croatian language is much more varied. It includes *jeđupijate* with a single speaker identified as a Gypsy woman, patriotic mask poems without sexually allusive undertones, mask poems with pronounced narrative

elements as well as a number of carnival mask poems which comply with the established generic model of the Florentine *mascherata*.

The third chapter of the thesis examines the urban carnival of the Renaissance period with special emphasis on Dubrovnik, as the primary setting for the performance of carnival mask poems, and a portrayal of female sexuality in the context of the carnival.

After a description of Florentine carnival songs from the Renaissance period with special emphasis on the texts written in the *mascherata* genre, a textual and comparative analysis of Croatian carnival mask poems identified as *maskerate* in the works of older and contemporary literary critics and historians of Croatian literature, and an examination of carnival mask songs in the context of early modern urban carnivals, the paper concludes with a summary description of the genre of *maskerate* in Croatian literature.

Keywords: *mascherata*, *Jeđupka*, Renaissance, carnival, comicality, female sexuality

Sadržaj

UVODNA RIJEČ	1
1. FIRENTINSKI KORPUS	
1.0. Uvodna ograda: pismeni stranci	6
1.1. Izvori	
1.1.1 Antologije i sakupljači	7
1.1.2 <i>Canti carnascialeschi</i>	11
1.1.3 Žanrovi karnevalskih pjesama iz firentinskog korpusa	20
1.1.4 Maskerata: <i>l'ingegnoso e 'l'faceto</i>	29
1.2. Forma ili formiranje korpusa	36
1.2.1 Odnos između forme, strukture i funkcija	42
1.3. Sadržaj ili raznovrsna jednoličnost	51
1.3.1 Dvosmislenost: erotično i komično	54
1.4. Kazivači i formule: tko kazuje što?	60
1.4.1. Svijet rada	66
1.4.2. Svijet službe	75
1.4.3. Zabava i razbibriga	78
1.4.4. Stranci i manjine	85
1.4.5. Žene: dvostruka igra spolova.	88
1.5. Kaleidoskop i mrtvi kut firentinskih maskerata	94
1.6. Tipična firentinska maskerata	97
2. MASKERATA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI	
2.1. Tragovima povjesničara književnosti	101
2.2. U potrazi za počecima	
2.2.1. Preteča maskerate ili protomaskerata	108
2.2.2. Marulić ili što je maskerata bez kazivača	113
2.3. O <i>Jeđupkama</i>	
2.3.1. Prva hrvatska <i>Jeđupka</i>	
2.3.1.1. O verzijama, autorima i plagijatorima	124
2.3.1.2. Predstavljanje <i>Jeđupke</i>	128
2.3.1.3. Dubrovačka redakcija: pjesme iz kraće verzije	136
2.3.1.4. Zadarska redakcija: pjesme iz duže verzije	152
2.3.1.5. Hvarski kanconijer i firentinski korpus	161
2.3.2. <i>Zingaresche</i>	166
2.3.3. <i>Jeđupke</i> s odmakom	173
2.4. Vetranović: prva hrvatska „firentinka“ ili maskerate koje „niju živahne“	189

2.5. Izvan karnevalskog okvira: pseudomaskerate i „heroikomične“ pjesme	202
2.6. Nalješkovićeve <i>Pjesni od maskerate</i>	220
2.7. Antun Sasin: obrasci i otkloni	
2.7.1. Maskerate po firentinskom obrascu	250
2.7.2. Motiv robinja i odmak od firentinskog obrasca	261
2.7.3. Sasin i pjesma <i>Ubog</i>	274
2.8. Adespotne maskerate: potraga za tekstem mimo autora	
2.8.1. Kako su neke autorske maskerate ostale bez autora.....	280
2.8.2. Maskerate iz Pucićeve antologije	282
2.8.3. Maskerate iz zbornika I. Kukuljevića Sakcinskog i „treća sibila“	292
2.8.4. Maskerate iz Kolendićeva izdanja.....	299
2.8.5. Kastopil i Mažibradićev rukopis	311
2.8.6. Maskerata kao okvir za zapis stvarnosti: <i>Tržnicam</i>	334
2.8.7. Prikaz pretpostavki o autorima.....	339
2.9. Tragovi i odjeci prije stoljeća tišine	342
2.10. Posljednji proplamsaj: Bruerovićev otklon prema dramskom dijalogu.....	348
2.11. Kaznaćićevi pokladni dijalozi.....	357
2.12. Na kraju potrage za korpusom	360
 3. HRVATSKE MASKERATE I KARNEVAL	
3.1. Tragovima ranonovovjekovnih karnevala	362
3.1.1. Različiti pristupi karnevalu.....	370
3.1.2. Vrijeme karnevala kao kazališna sezona	375
3.2. Granice slobode: subverzija i afirmacija	380
3.2.1 Kontrolirana afirmativna diverzija: zabrane i ceremonijali	394
3.3. Žene u maskerati: izvan granica arhetipova	400
4. ZAKLJUČAK	419
 IZVORI I LITERATURA	430

Uvodna riječ

Većina poznatih autora koji su pisali maskerate na hrvatskom jeziku živjela je i stvarala u renesansi, razdoblju ključnom za razvoj hrvatske književnosti. To je doba autora koji stvaraju kanonska djela koja će odrediti ne samo daljnji tijek razvoja književnosti na hrvatskom jeziku, nego će oblikovati i sam hrvatski jezik, dati mu snagu, jasnoću, estetsku vrijednost i raznovrsnost izraza kakva resi vrhunska djela književne umjetnosti. Upravo u renesansi nastaje prvi autorski ep na hrvatskom jeziku, *Judita* Marka Marulića. U renesansi stvara i Petar Zoranić, autor prvog hrvatskog romana *Planine*. Renesansa je vrijeme obilježeno komedijama Marina Držića, jednog od najboljih hrvatskih dramskih pisaca do danas.

Uz prvi ep na hrvatskom jeziku, prvi hrvatski roman i jednog od naših ponajboljih dramatičara, renesansa u hrvatskoj književnosti je razdoblje obilježeno književnim rodnom koji ne pripada ni epici ni prozi ni drami: lirikom, i to onom ljubavnom. Renesansa je vrijeme *pjesni ljuvenih* u kojima se prepoznaje snažan utjecaj Petrarke: „Utjecaj Petrarkina *Kanconijera* na hrvatsku ljubavnu liriku 15. i 16. stoljeća dobro je poznata činjenica, a dobro je, isto tako, poznata snaga i važnost toga utjecaja. Iako nije jedini, petrarkizam je najvažniji amorozni diskurz u lirici tog razdoblja.“¹ Ljubavni stihovi ispjevani na narodnom jeziku, po uzoru na Petrarku, pjesnika koji je smatrao da će ga proslaviti djela na latinskom, a ne stihovi iz *Rerum vulgarium fragmenta*, postali su za autore hrvatske renesanse jedan od književnih puteva prema pjesničkoj slavi. Bio je to jedan od puteva kojima su kročili ako su željeli steći priznanje suvremenika i budućih naraštaja ili, suvremenijim rječnikom rečeno, ući na popis kanoniziranih autora.

S druge strane ležao je stvaralački put koji nije vodio do visina Parnasa. Tim putem kročili su pjesnici kada su pisali šaljive pjesme, satirične tekstove, „potrošne“ prigodnice, sve one stihove koji nisu ispjevani u utrci za književnom slavom. U ovom radu krenut ćemo tim putem u potrazi za maskeratom, karnevalskom pjesmom maske, u hrvatskoj književnosti.

Kada na stranicama povijesti hrvatske književnosti tražimo tragove pjesama ispjevanih za maskirane izvođače i prvenstveno namijenjenih izvedbi u vrijeme karnevala, dolazimo uvijek do iste središnje točke: pjesama ispjevanih za masku romske gatara. Najslavnija pokladna pjesma starije hrvatske književnosti, središte gotovo svih književnopovijesnih

¹ Bogdan 2012: 126.

prikaza hrvatskog ranonovovjekovnog pokladnog pjesništva, jedna od rijetkih pjesama iz žanra karnevalskih prigodnica koja je u hrvatskoj povijesti književnosti dosegla status kanoniziranog djela nastala je na Hvaru, djelo je plemića Mikše Pelegrinovića, a očuvana je u kraćoj i dužoj verziji pod istim naslovom – *Jeđupka*.

Povjesničari hrvatske književnosti često povezuju hrvatske karnevalske pjesme maske s firentinskim karnevalskim pjesništvom renesanse. Tako i jedan od najcjenjenijih starijih povjesničara hrvatske književnosti, Mihovil Kombol, uspoređuje najslavniju takvu pjesmu u hrvatskoj književnosti s firentinskim karnevalskim pjesmama: „*Jeđupka* je pokladna pjesma, jedan od onih spjevova, kakvi su se mnogo pisali u drugoj polovici petnaestog stoljeća u Firenci, a po sadržaju su redovito bili monolozi lica iz pokladnih povorka...”²

Kad je riječ o „spjevovima“ koji su se u Firenci izvodili za vrijeme renesansnih karnevala i koje Kombol povezuje s Pelegrinovićevom *Jeđupkom*, možemo govoriti o tri žanra a to su *trionfo*, *carro* i *mascherata*. *Trionfi* su pjesme s alegorijsko-mitološkim značenjem,³ dok su *carri* obično moralne tematike.⁴ Za naše istraživanje maskerate u hrvatskoj književnosti bit će nam zanimljive prvenstveno karnevalske pjesme pisane u obliku monologa lica iz pokladnih povorki koje pripadaju žanru koji dijeli ime s hrvatskim maskeratama. To su *mascherate*, poznate i pod nazivom *canti dei mestieri* ili cehovske pjesme, karnevalske pjesme maski u kojima su protagonisti najčešće predstavnici različitih zanimanja.⁵

Kao što je karakteristično za „potrošnu“ literaturu, za tekstove namijenjene jednokratnoj uporabi ili pak posebnim prigodama, i firentinske karnevalske pjesme najčešće su ispjevane po prepoznatljivom obrascu, kao što ističe Kombol: „Kako već biva kod većine ovakvih književnih proizvoda, te su se pjesme ubrzo mehanizirale, i gotovo u svima se neki postupci ponavljaju.”⁶

Citirani Kombolov prikaz *Jeđupke* smjernica je koja označuje put kojim ćemo krenuti kako bismo utvrdili žanrovske dominante za žanr maskerate. U ovom istraživanju nećemo se usredotočiti na autorsku invenciju, na originalnost i jedinstvenost kojoj povjesničari i teoretičari književnosti pridaju veliku važnost, barem od romantizma naovamo, nego ćemo i u tome krenuti suprotnim putem od puta prema Parnasu: tražit ćemo upravo ono što se ponavlja, ono što je prepoznatljivo, ono što je Kombol ocijenio kao „mehanizirano“.

² Kombol 1961: 105.

³ V. Castellani 2006: 4.

⁴ V. Castellani 2006: 7.

⁵ V. Orvieto 1992: 755.

⁶ Kombol 1961: 105.

Maskerati ćemo pristupiti na tragu Milivoja Solara: „Mislim da je za moju svrhu dovoljno ako kažem kako žanr shvaćam kao najnižu razinu klasifikacije – sljedeće razine mogu biti, recimo, vrsta, rod, oblik ili tip – te kako žanrovska svijest djeluje upravo u tom smislu: romane čitamo kao krimice, kao pornice, kao ljubice, ili kao neku varijantu znanstvene fantastike, a ne čitamo ih samo i jedino kao romane, pa čak ih ne čitamo niti kao neke vrste ili tipove romana (što bi bila druga razina klasifikacije).“⁷ Parafrazirat ću Solara i reći da ćemo u ovom radu maskerate čitati kao zaseban žanr karnevalskih pjesama, koji ćemo opisati uz pomoć književnopovijesnih izvora i na temelju analize teksta.

Na tragu povjesničara hrvatske književnosti poput Mihovila Kombola ili pak Milivoja Petkovića, autora rada *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.), istraživanje žanra maskerate započet ćemo s firentinskim maskeratama. Korpus što ćemo ga analizirati kako bismo utvrdili žanrovske dominantne karakteristične za firentinske maskerate koje će nam služiti kao dodatna smjernica u čitanju hrvatskih maskerata nećemo odrediti na temelju najstarije zbirke firentinskih karnevalskih pjesama, nego ćemo krenuti od najslavnije takve zbirke koja je tiskana 1559. u Firenci, a sastavio ju je Anton Francesco Grazzini il Lasca, na koju upućuje Petković: „Najstarija zbirka firentinskih maskerata ‘Canzone per andare in maschera’, objavljena u preposljednjem deceniju petnaestog veka, nije bila poznata izdavačima firentinskih pokladnih pesama. Za nju nije znao ni Anton-Frančesko Gracini, Laska, koji 1559. objavi, navodno, sve ‘kare’ i ‘trionfe’ koji su se dotada po firentinskim ulicama pevali. Ta pokladna zbirka nije bila poznata ni dubrovačkim pesnicima, jer ni jedna njena pesma nije bila uzor kojoj dubrovačkoj maskerati. Naprotiv, dubrovačke pokladne pesme, ukoliko su imitacije firentinskih maskerata, imaju, sve odreda, svoj uzor u Laskinom izdanju. Otuda proizlazi: firentinski ‘canti carnascialeschi’ nisu bili u Dubrovniku imitovani pre druge polovice šesnaestog veka.“⁸ Zbog toga ćemo kao početnu točku za odabir i analizu korpusa firentinskih maskerata odrediti upravo Lascinu antologiju karnevalskih pjesama iz 1559. koju navodi Petković.

Povjesničar talijanske književnosti Aldo Castellani opisuje firentinske karnevalske pjesme kao hibrid pozicioniran između povijesti književnosti i povijesti predstavljačkih formi, „a metà tra la storia della letteratura e la storia dello spettacolo“.⁹ Međutim, u ovom ćemo

⁷ Solar 2010: 94.

⁸ Petković 1950: 111

⁹ Castellani 2006: 3.

radu nastojati ostati u okviru povijesti književnosti i stoga ćemo se usredotočiti na tekst, a ne na izvedbu maskerata.

Jedina je i isključiva svrha prikaza firentinskih karnevalskih pjesama s posebnim naglaskom na maskerate u ovom radu pokušaj da utvrdimo i opišemo žanrovske dominante za žanr *mascherata* koji povjesničari književnosti povezuju s hrvatskim maskeratama i navode kao uzor ili izvor maskerata u hrvatskoj književnosti kako bismo razmotrili koliko su i jesu li uopće tekstovi što ih povjesničari književnosti kod nas određuju kao maskerate srodni firentinskim maskeratama. Kako nas zanimaju tekstovi maskerata, a ne izvedbeni elementi poput kostima izvođača ili rekvizita, u ovom radu polazimo od tekstova i usredotočujemo se na tekstove. Žanrovski obrazac opisan na temelju književnopovijesnih izvora i analize firentinskog korpusa označit ćemo kao „tipičnu firentinsku maskeratu“ i ponekad, kratkoće radi, kao „tipičnu maskeratu“. Za naše istraživanje maskerate u hrvatskoj književnosti bit će ključna spoznaja da i ona djela kod kojih su uočljivi znatni otkloni od žanrovskog obrasca možemo čitati u žanru ili u odnosu na žanr u skladu sa Solarovom tvrdnjom kako „uvijek čitamo u žanru i svaki govor razumijevamo jedino u žanru.“¹⁰ Tipičnu firentinsku maskeratu primijenit ćemo kao žanrovski obrazac i dodatnu smjernicu u istraživanju maskerate u hrvatskoj književnosti, koje će se prvenstveno zasnivati na tragu književnopovijesnih izvora, na tragu radova starijih i suvremenih autora koji su pisali o maskeratama ispjevanim na hrvatskom jeziku.

Središnji dio ovog rada posvećen je maskerati u hrvatskoj književnosti. Korpus hrvatskih maskerata opisan na tragu radova relevantnih autora bit će manje opširan, ali i mnogo raznovrsniji od korpusa firentinskih maskerata. Istraživanje će pokazati da se maskerata u hrvatskoj književnosti nije konsolidirala u čvrst žanr za razliku od maskerata iz firentinskog korpusa, koje čine gotovo monolitan žanr predvidljive strukture, tona i sadržaja.

Napominjem da se u radu zadržava izvorna grafija iz korištenih izdanja, među kojima ima i djela starijih autora koja mi nisu bila dostupna u osuvremenjenom obliku. Također moram napomenuti da su svi prijevodi s talijanskog i engleskog jezika, ako prevoditelj nije posebno naznačen, moji i da su stoga popraćeni izvornikom u fusnotama ili paralelno uz prevedeni tekst. Zbog prirode rada, u prijevodu sam nastojala posvetiti veću pažnju doslovnom značenju nego prirodnosti prijevoda i stilu.

¹⁰ Solar 2010: 94.

Odnos maskerate kao prigodnice ispjevane za karnevalsku zabavu i ljubavne lirike kao lirike visoke kulture koja predstavlja put prema pjesničkoj slavi može se usporediti s odnosom opreke između karnevala i službenog ceremonijala iste te visoke kulture kako ga opisuje Mihail Bahtin: „Nasuprot službenom prazniku, karneval je slavio reklo bi se privremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana.“¹¹ U trećem poglavlju ovog rada istražiti ćemo upravo karneval kao izvedbeni kontekst maskerate. Krećući i ovdje prvenstveno od teksta, pokušat ćemo istražiti jesu li maskerate bile dijelom privremenoga brisanja društvenih hijerarhijskih odnosa o kojem piše Bahtin. Također ćemo razmotriti na koji je način u tim pjesmama ispjevanima za vrijeme u kojem vlada karnevalska sloboda prikazana žena, točnije ženska seksualnost.

Vodit ćemo računa o tome da ćemo vrhunska djela možda pronaći i među hrvatskim maskeratama, tim prigodnicama ispjevanima za laku karnevalsku zabavu, pjesmama niske komike, sniženog tematskog i stilskog registra, koje možemo označiti i kao trivijalnu literaturu renesanse. Na tom tragu započinjemo ovo komparatističko, osuvremenjeno i genološko čitanje integralnog korpusa hrvatskih maskerata, prvo nakon onoga što ga je dao, a time i potaknuo ovo novo čitanje, Milivoj Petković u svom nezaobilaznom radu *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.). Kao i Petković, u potragu za hrvatskim maskeratama krenut ćemo od firentinske maskerate.

¹¹ Bahtin 1978: 16–17.

1. FIRENTINSKI KORPUS

1.0. Uvodna ograda: pismeni stranci

“Zanimaju nas izvedbe, a sačuvani su samo tekstovi. Htjeli bismo te izvedbe vidjeti očima samih obrtnika i seljaka, no prisiljeni smo promatrati ih kroz oči pismenih stranaca“,¹² požalio se kulturolog Peter Burke na početku prikaza svog istraživanja narodne kulture predindustrijske Europe.

Iako smo pred maskeratama, temom ovoga rada, i sami tek „pismeni stranci“, pri čemu i tu našu pismenost treba uvjetno uzeti jer nas od vremena procvata žanra kojim se bavimo dijele stoljeća i moramo biti posebno pažljivi zbog toga što pokušavamo analizirati i interpretirati djela pisana na jeziku koji je u mnogočemu drugačiji od suvremenog, jeziku duboko uronjenom u kulturu svakodnevice koja danas više ne postoji, mi se ipak možda nalazimo u boljoj poziciji nego Burke. Naime, nas zanima upravo ono što *jest* očuvano – a to su tekstovi. Ipak, moramo voditi računa o tome da tekstu ne smijemo pripisivati značenja koja pripadaju isključivo našem vremenu, a ne vremenu samog teksta. Isto tako, moramo biti svjesni da to neće biti do kraja moguće, na što je upozoravao još Hans R. Jauss: „Književno djelo nije objekt koji postoji za sebe i koji svim posmatračima u svim epohama nudi isto lice.“¹³

Sve možebitne zaključke o posebnostima razdoblja kojemu maskerate pripadaju, načinu njihove izvedbe, mogućim razlozima njihove velike popularnosti, dakle sve zaključke o izvantekstnom kontekstu kojem maskerate pripadaju, nastojat ćemo potkrijepiti tekstualnim dokazima.

„Ako nam kulturalni studiji govore da značenje književnoga teksta moramo potražiti negdje drugdje, ja pak kažem da ćete, budete li tražili negdje drugdje, naći nešto drugo“,¹⁴ rekao je suvremeni američki književni teoretičar Stanley Fish. Mi nećemo krenuti u potragu za značenjem književnoga teksta o kojem piše Fish, nego ćemo pokušati analizirati i zatim opisati odabrani književni žanr, pri čemu nećemo u potpunosti zanemariti socioekonomsku i rodnu problematiku, pa ćemo možda s vremena na vrijeme ipak zaviriti i nekamo drugamo, ali u svakom slučaju ne mnogo dalje od samog teksta.

¹² Burke 1991: 63.

¹³ Jauss 1978: 59.

¹⁴ Fish 1999: 79; „If cultural studies tell us to look elsewhere to find the meaning of a literary text, I say that if you look elsewhere, you will see something else.“

1.1. Izvori

1.1.1. Antologije i sakupljači

Pojam *mascherata*, tj. maskerata, u talijanskoj književnosti nalazimo u naslovu zbirke firentinske renesansne karnevalske poezije koja je poslužila kao temelj za mnoge druge antologije firentinskih renesansnih karnevalskih pjesama. To je antologija koju je sastavio Anton Francesco Grazzini, poznat kao il Lasca, pod naslovom *Tutti i trionfi, carri, mascheate* [SIC!] *ò canti Carnaschialeschi andati per Firenze, dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici; quando egli ebbero prima cominciamento, per infino à questo anno presente 1559*, ili, u prijevodu, *Svi trijumfi, kola, maskerate ili karnevalske pjesme izvođene u Firenci, od vremena staroga Lorenza de' Medicija Veličanstvenog, kada su najprije nastale, sve do ove naše godine 1559*. Tiskana je 1559. godine u Firenci.

Pojmovi „trionfi, „carri“ i „mascherate“ spomenuti u naslovu Lascine antologije u užem smislu označuju žanrove renesansnih pjesama. *Mascherate* su poznate i pod nazivom *canti dei mestieri*, što možemo prevesti kao „cehovske pjesme“. Uz firentinske maskerate tiskane u spomenutoj Lascinoj antologiji, poznate su, primjerice, i maskerate koje je napisao Giulio Cesare Croce. Stihove nekih njegovih maskerata iz zbirke *Le ventisette mascherate piacevolissime* (Venecija, 1603.) uglazbio je i objavio skladatelj Gabriello Puliti da Montepulciano u zbirci *Ghirlanda odorifera cioè mascherate a tre voci* (Venecija, 1612.) koju je posvetio plemiću Tranquillu Negriju iz Labina.¹⁵

Međutim, spomenuti pojmovi ne moraju nužno označivati književne žanrove, kako upozorava američki talijanist Charles Singleton: „U Lascino doba, kao i danas, vladala je zbrka što se tiče naziva koji su nadjenuti pjesmama; ta zbrka proizlazi iz činjenice da se naziv u nekim slučajevima odnosi na književni oblik pjesme, a u drugim slučajevima na sadržaj ili aparat koji ju je trebao pratiti...“¹⁶

U širem smislu, riječ *mascherata* označuje maskirane skupine ili priredbe. Kao primjer upotrebe riječi *mascherata* u tom značenju možemo navesti djelo *Le dieci mascherate delle bufole mandate in Firenze il giorno di Carnouale l'anno 1565*. (Firenca, 1565.), pripisano Domenicu Melliniju. Riječ je o proznom opisu različitih maskiranih družina koje su

¹⁵ V. Stipčević 2013.

¹⁶ Singleton 1940: 8; „Al tempo del Lasca, come tuttora, si sentiva una confusione nei nomi dati ai canti; confusione che deriva dal fatto che il nome riguarda ora la forma letteraria del canto ed ora il suo contenuto o l'apparato che lo doveva accompagnare.“

sudjelovale u *bufolati* ili utrci s bivolima. Na primjer, nastup družine đenoveških trgovaca, koji su, maskirani kao bakhantice, slijedili Silena, pratioca Bakhova, koji je jašio na bivolici, „cavalcava la Bufola“,¹⁷ predstavljen je u poglavlju pod naslovom *Mascherata II*.

U raskošnoj povorci maskiranih skupina priređenoj 1566. u čast Ivane Austrijske, nevjeste Francesca de' Medicija, sudjelovale su brojne maske božanstava iz klasičnog panteona.¹⁸ Program te svečane povorke i pratećih zbivanja – „programma della mascherata“¹⁹ – opisao je Baccio Baldini u djelu *Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degl'Iddei de' Gentili* (Firenca, 1566.). Među književnim izvorima koji su nadahnuli tu svečanu povorku treba istaknuti Boccacciovo djelo *De genealogiis deorum gentilium*.²⁰ Kao primjer upotrebe riječi *mascherata* u značenju nastupa maskiranih družina možemo spomenuti i djelo Alessandra Ceccherellija naslovljeno *Descrizione di tutte le Feste, e Mascherate fatte in Firenze per il Carnouale, questo anno, 1567* (Firenca, 1567.), u kojem su opisani nastupi različitih maskiranih družina

Stariji sastavljači antologija ne rabe pojmove koji označuju žanrove karnevalskih pjesama strogo kao *terminus technicus*. Tako se, primjerice, i u uvodu antologije *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi* (Cosmopoli [Lucca], 1750.), koju je uredio Rinaldo Maria Bracci, spominju maskerate u sklopu kojih su prikazivani trijumfi i cehovske pjesme: „Maskerate u kojima je prikazivan poneki trijumf ili zanat...“²¹ *Mascherata* i ovdje označuje nastup maskirane skupine.

Priređivači antologija renesansne firentinske karnevalske poezije – Anton Francesco Grazzini il Lasca u 16. st., Rinaldo Maria Bracci poznat pod pseudonimom Neri del Boccia u 18. st., Olindo Guerrini u 19. st. i Charles Singleton u 20. st. – služe se i odrednicom „karnevalske pjesme“ ili *canti carnascialeschi*, kojom se služi i Riccardo Bruscagli, urednik antologije *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del Rinascimento* (Salerno, 1986.). Kako smo vidjeli, Lasca u naslovu svoje zbirke razlikuje tri žanra karnevalskih pjesama, odnosno trijumfe – *trionfi*, kola – *carri* i maskerate – *mascheate* (sic!) ili karnevalske pjesme, tj. *canti carnascialeschi*. Iz naslova njegove antologije moglo bi se zaključiti da se zbirni naziv *canti carnascialeschi* odnosi samo na treći žanr, odnosno na maskerate. Naime, Lasca u naslovu navodi „*mascheate ò canti Carnascialeschi*“ bez zareza između pojmova „maskerata“ i

¹⁷ Mellini (?) 1565: 5.

¹⁸ V. Degl'Innocenti 2011.

¹⁹ Pierguidi 2007: 360.

²⁰ V. Gambino Longo 2008: 115–130.

²¹ Bracci 1750: x; „Mascherate, nelle quali veniva alcun Trionfo, o alcun'Arte rappresentata...“

„karnevalska pjesma“. Naslov antologije time sugerira znak jednakosti između ta dva pojma. Sličnu naznaku jednakosti između tih pojmova nalazimo i Lascinoj posveti zbirke firentinskom knezu Francesco de' Mediciju koja je tiskana i u Braccijevu izdanju iz 1750.: „Među različitim igrama, raznim priredbama i mnogim zabavama koje se, ovisno o vremenu i godišnjim dobima, javno izvode u Firenci, maskerate ili karnevalske pjesme, kako hoćemo, u svakom su slučaju, velikodušni i vrlo plemeniti kneže, divna i prekrasna zabava...“²²

Suvremeni talijanski književni povjesničar i teoretičar Aldo Castellani smatra da se pojam „karnevalske pjesme“ odnosi isključivo na maskerate koje su poznate i kao pjesme zanata ili cehovske pjesme, *canti dei mestieri*. Između trijumfa, kola i maskerata, navodi Castellani, pojam „‘karnevalska pjesma’ u pravome smislu tako bi se odnosio samo na posljednju kategoriju i bio bi istoznačan ‘maskerati’, kako ne pokazuje samo naslov [...]“; posrijedi je „ponajviše interna podjela u kojoj se pojmovi ‘pjesme’ i ‘maskerate’ rabe kao međusobno zamjenjivi pojmovi.“²³ Isti zaključak nalazimo i kod povjesničara književnosti Paola Orvieto, koji također naglašava kako Lasca „razlikuje ‘maskerate’ (ili karnevalske pjesme) – koje kao protagoniste predstavljaju predstavnike zanata ili različite prodavače čiji su izloženi i reklamirani artikli uvijek opscene metafore – od ‘trijumfa’ s raskošnijim scenskim aparatom“.²⁴

Međutim, pojam *canti carnascialeschi* u naslovima antologija nije nužno uvijek sinonim za maskeratu. Na primjer, antologija koju je prema prvom Braccijevu izdanju iz 1750. uredio Guerrini, tiskana u Milanu 1883. godine, naslovljena je *Canti Carnascialeschi. Trionfi Carri e Mascherate. Secondo l'edizione del Bracci. Con prefazione di Olindo Guerrini*, odnosno *Karnevalske pjesme. Trijumfi kola i maskerate. Prema Braccijevu izdanju. S predgovorom Olinda Guerrinija*. Singletonova pak antologija iz 1936., tiskana u Bariju, nosi naslov *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, odnosno *Renesansne karnevalske pjesme*. U naslovima navedenih antologija karnevalskih pjesama nema distinkcije koja bi razdvajala karnevalske pjesme od trijumfa kao ni naznake njihova izjednačavanja isključivo s maskeratama.

²² Lasca 1750: xxxix; „Tra i vari giuochi, i diversi spettacoli, e le molte feste, che secondo i tempi, e le stagioni si fanno pubblicamente in Firenze, le Mascherate, o Canti Carnascialeschi, che dir vogliamo, sono per ogni rispetto, Magnanimo e gentilissimo Principe, festa meravigliosa, e bellissima...“

²³ Castellani 2006: 4; „...‘canto carnascialesco’ spetterebbe allora in senso proprio solo all'ultima categoria e sarebbe sinonimo di ‘mascherata’, come attesta non solo il titolo ... ma soprattutto la suddivisione interna, nella quale ‘canti’ e ‘mascherate’ sono usati come termini intercambiabili.“

²⁴ Orvieto 1997: 111; „...distingue le ‘mascherate’ (o canti carnascialeschi) – che introducono come protagonisti i rappresentanti di mestieri o venditori di generi vari, i cui articoli messi in mostra e reclamizzati sono sempre metafore oscene – dai ‘trionfi’, dal più ricco apparato scenico.“

U Guerrinijevoj su antologiji karnevalske pjesme podijeljene na tri žanra: *trionfi*, *carri* i *mascherate*. Singletonova pak antologija naslovljena je *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, ali ne sadrži samo maskerate, kako bi se dalo zaključiti na temelju Castellanijeva promišljanja, nego i druge karnevalske žanrove. Podjela karnevalskih pjesama na različite žanrove nije karakteristična samo za sakupljače i sastavljače antologija. I pjesnik Alfonso de' Pazzi (1509. – 1555.), koji je pisao karnevalske pjesme, razlikuje tri žanra karnevalskih pjesama i spominje maskerate, pjesme ili *cante* i trijumfe, ali ne i *carre*: „cioè mascherate, canti, trionfi“.²⁵

U spomenuta tri slučaja, skupni pojam *canti carnascialeschi* odnosi se na različite žanrove kojima je nadređen kao viši pojam. O tome najbolje svjedoče sami tekstovi tiskani u antologijama karnevalskih pjesama. Bez obzira na dvojbu oko tumačenja naslova pjesama i naziva žanrova, spomenute antologije sadrže sva tri žanra karnevalskih pjesama. Upravo zbog toga, ali i jednostavnosti radi, sklona sam terminologiji po kojoj su firentinske karnevalske pjesme nadređeni pojam, nadžanr u kojem možemo prepoznati tri osnovna žanra: trijumfe – *trionfi*, kola – *carri* i maskerate – *mascherate*.

Kod ove terminologije vrijedi ograda koju je istaknuo Jauss rekavši kako žanrove „ne treba razumeti kao *genera* (klase) u logičkom smislu, nego kao *grupe* ili istorijske porodice. Kao takvi, oni se ne mogu izvoditi ili definisati, već se mogu samo historijski odrediti, razgraničiti i opisati...“²⁶ Maskeratama ću stoga u ovom radu pristupiti upravo na taj način, kao grupi ili porodici tekstova koju ću nastojati razgraničiti unutar konteksta karnevalske književnosti kojoj pripadaju i nakon toga opisati.

Prije nego što se pozabavimo razlikama između karnevalskih pjesničkih žanrova i njihovim međusobnim odnosima, pri čemu će nam Castellanijeva sažeta razmišljanja biti od velike koristi, pomnije ćemo promotriti skupni nadređeni pojam, odnosno karnevalske pjesme.

²⁵ De' Pazzi 2006: 129.

²⁶ Jauss 1978: 130.

1.1.2. Canti carnascialeschi

Iz naslova *Lascine* antologije karnevalskih pjesama koje su se izvodile u Firenci u vremenu od vladavine Lorenza de' Medicija (1449. – 1492.), koji je preuzeo vlast 1469., pa sve do 1559. g., saznajemo da su se te pjesme izvodile u urbanoj sredini za vrijeme karnevala. Prema tome, gradski karneval iz vremena renesanse glavni je izvanknjiževni kontekst u kojem su se izvodili *canti carnascialeschi* tiskani u toj antologiji.

O tome svjedoče sakupljači antologija poput Braccija, koji pod pseudonimom Neri del Boccia u predgovoru svom dopunjenom i ispravljenom izdanju *Lascine* antologije govori o izvedbenom karakteru tih pjesama, iznimno omiljenih među građanima Firenze, koje su bile sastavni dio karnevalskog veselja. Bracci piše o *festama* koje su počinjale odmah nakon ručka i trajale do tri ili četiri sata ujutro, a u kojima su sudjelovali maskirani jahači u velikom broju, više od tri stotine, i još toliko pješaka s bakljama. Maskirane skupine od 4, 8, 12, pa čak i 15 izvođača izvodile su uz pratnju instrumenata pjesme raznih oblika – *canzoni*, *ballate*, *madrigale* i *barzellette* – koje su nazvane karnevalskim pjesmama upravo po tome što su se izvodile u vrijeme karnevala, „le quali dall'esser cantate in tempo di Carnovale, sortirono il nome di Canti Carnascialeschi...”²⁷

Firentinski *canti carnascialeschi* su pjesme prvenstveno namijenjene izvedbi u urbanom karnevalskom kontekstu. One su pjevane, „cantate“, u više glasova, i to uz pratnju instrumenata. Njihova izvedba uključivala je brojne kazališne elemente: kostime, maske, scenografiju i publiku. O tome piše i suvremeni povjesničar i teoretičar književnosti Claudio Vela: „Karnevalska pjesma nikada nije bila bez glazbe, a jednako tako također nije bila odvojena ni od scenografskog elementa i mimičke interpretacije zbora koji ju je izvodio.”²⁸ S obzirom na kostimografske, scenografske i mimičko-izvedbene elemente, govorimo o karnevalskim pjesmama ili izvedbenim pjesmama koje su namijenjene izvedbi u urbanim karnevalskim situacijama.

Prema suvremenim istraživanjima, međutim, ne postoje dokazi o tome da su se za vrijeme vladavine Lorenza de' Medicija u sklopu karnevala izvodile mnogobrojne karnevalske pjesme: „Realna situacija u pogledu 'karnevalskih' pjesama u Lorenzovo vrijeme je, dakle,

²⁷ Bracci 1750: x.

²⁸ Vela 1997: 404; „Come non andava mai separato dalla musica, così il canto carnascialesco non era autonomo dall'elemento scenografico e dall'interpretazione mimica del coro che lo intonava.”

ovakva: vrlo mali broj pjesama, za koje nije dokazano da su stvarno izvođene; jedan ili dva ‘trijumfa’ astrološko-mitološkog tona, koji su izvedeni tijekom karnevala 1490., možda još jedan trijumf sličnog tona (onaj Dovizijev) izveden na karnevalu 1492., čemu treba dodati dvije ‘canzone’ datirane 1488. ili 1489. i jedan ‘carro’ koji je možda izveden u sklopu karnevala 1489.“²⁹ Također, za razliku od starijih antologija u kojima se Lorenzu pripisuje petnaest karnevalskih pjesama, u suvremenim antologijama pod njegovim imenom obično nalazimo samo jedanaest takvih pjesama.³⁰ U ovom radu, kada se navode pjesme koje su Lorenzu pripisane samo u starijim antologijama poput Guerrinijeve, to je posebno naznačeno znakom „*“ uz ime autora. Najslavnija Lorenzova karnevalska pjesma, sudeći po antologijama talijanske renesansne poezije, nije maskerata, nego trijumf *Trionfo di Bacco e d’Arianna*.

O ulozi Lorenza de’ Medicija u razvoju maskerate kao karnevalskog izvedbenog žanra saznajemo iz Lascine posvete firentinskom knezu Francescu de’ Mediciju u kojoj se upravo Lorenzo ističe kao pjesnik koji je modernizirao stare toskanske pjesme za ples i tako dao poticaj nastanku žanra renesansnih firentinskih karnevalskih pjesama: „A ovu vrstu svečanosti otkrio je Lorenzo Vecchio de’ Medici Veličanstveni, (...) jer su tadašnji ljudi prije toga običavali u vrijeme karnevala, maskirani, oponašati gospe što su obično odlazile na majske svečanosti; i tako preruseni kao žene, i kao djevojke, pjevali su pjesme za ples; a pošto je il Magnifico mislio da je način na koji su se ove pjesme pjevale uvijek isti, dosjetio se izmijeniti ga, i to ne samo način pjevanja, nego i invencije i način sastavljanja riječi; tako da se pjesme sastavljaju u različitim stihovima; a glazba sklada u novim i različitim arijama...”³¹

S obzirom na to da Lasca piše o običaju da muškarci preruseni u žene pjevaju pjesme za ples i ne spominje kompleksan scenski aparat poput alegorijskih kola, možemo zaključiti da se ovdje ne govori o trijumfima, već o maskeratama, za koje je karakterističan upravo oblik pjesme za ples ili *ballate*. Trijumfalne povorke s raskošnim kolima izvodile su se mnogo prije

²⁹ Ciappelli 1997: 201; „La situazione reale per quanto riguarda i canti ‘carnascialeschi’ dell’epoca di Lorenzo è dunque questa: un numero limitatissimo di canti, per i quali non è dimostrata una effettiva rappresentazione; un ‘trionfo’ o due, a soggetto astrologico-mitologico, rappresentati nel carnevale del 1490, forse un altro trionfo di tono simile (quello del Dovizi) rappresentato nel carnevale del 1492, a cui sono da aggiungere due ‘canzone’ datate 1488 o 1489 e un ‘carro’ forse eseguito nel carnevale del 1489. “

³⁰ V. Orvieto 1992.

³¹ Lasca 1750: xl–xli; „E questo modo di festeggiare fu trovato dal Magnifico Lorenzo Vecchio de’ Medici, (...) perciocchè prima gli uomini di quei tempi usavano il Carnovale, immascherandosi, contraffare le Madonne, solite andare per lo Calendimaggio; e così travestiti ad uso di Donne, e di Fanciulle, cantavano Canzoni a ballo; la qual maniera del cantare, considerato il Magnifico esser sempre la medesima, pensò di variare, & non solamente il canto, ma le invenzioni e il modo di comporre le parole; facciando canzoni con altri piedi vari; e la musica suvi poi comporre con nuove e diverse arie...”

Lorenzove vladavine, i to u sklopu raznih svečanosti, a ne samo u vrijeme karnevala. O tome čitamo i kod starijeg povjesničara hrvatske književnosti Milorada Medinija: „Kad je na pr. Florenca 1213. slavila imenovanje Lava X. papom rimskim, društvo ‘Diamante’, vodjeno od Julijana de’ Medici, priredi sjajnu slavu: troja kola obilazila su po Firenci prikazujući djetinjstvo, muževnost i starost. Poviše prvih kola bilo je napisano: Erimus, poviše drugih: Sumus, a poviše zadnjih: Fuimus.“³² Alegorijska kola koja su bila dio scenskog aparata u izvedbi renesansnih trijumfalnih povorki i danas su dio riječkog, ali i drugih karnevala: „‘Alegorijska kola’ zapravo su pokretne pozornice, ‘žive slike’ koje djeluju ponajviše natpisima, kostimima i dekorom a tek u manjoj mjeri i riječju.“³³ U vrijeme renesanse, kad su karnevalske povorke u Firenci podrazumijevale i izvedbu karnevalskih pjesama, alegorijska kola pratile su družine koje su izvodile pjesme u žanrovima *trionfo* i *carro*.

I u drugom izdanju Lascine antologije firentinske renesansne karnevalske poezije, koju je Bracci korigirao i dopunio te zatim objavio nešto manje od dva stoljeća kasnije (Cosmopoli [Lucca], 1750.), čitamo da je upravo Lorenzo il Magnifico “inventore”,³⁴ tj. izumitelj, nove vrste pjesama na narodnom jeziku, koju je nazvao *Canti Carnascialeschi*: „Uživao je i u poeziji na narodnom jeziku, i toliko mu se dopadala, da joj je uz pomoć velikog Poliziana vratio onaj ugled, i sjaj, koji je gotovo sasvim izgubila nakon smrti neusporedivog Petrarce; također je postao izumitelj nove vrste iste te poezije kojoj nadjenu ime karnevalske pjesme.“³⁵

Prema suvremenom povjesničaru talijanske književnosti Paolu Orvietu, Lorenzova invencija nije otklon nego inovacija unutar okvira postojeće književne tradicije i prvenstveno se odnosi na cehovske pjesme ili maskerate: „Lorenzo, dakle, u toj fazi svog ludičkog i prigodnog stvaralaštva, koje po mnogim aspektima možemo smjestiti u razdoblje 1470. – 1474., svakako ne namjerava uvoditi razne inovacije i odreći se tradicije, prvenstveno tradicije na tragu Burchiella i Pulcija (koju je Poliziano tih godina s poštovanjem slijedio). O inovaciji pak možemo govoriti (...) u slučaju karnevalskih pjesmama vještina ili zanimanja (Lascinih ‘maskerata’), koje su začetnice karnevalskih pjesama činkvečenta: o promjeni smjera, ali ne samo u smislu jezika i glazbe kako to navodi Lasca. Scenski aparat svakako je novost:

³² Medini 1902: 143.

³³ Lozica 2007: 195.

³⁴ Bracci 1750: ix.

³⁵ Isto: „Si diletto egli ancora della Volgar Poesia, e tanto se ne compiacque, che non solo le restituì coll'ajuto del gran Poliziano quel decoro, e splendore, che dopo la morte dell'incomparabile Petrarca aveva quasi del tutto perduto; fecesi eziandio inventore d'una nuova spezie di essa, a cui diede il nome di Canti Carnascialeschi.“

tableaux vivant, muškarci pod maskom, često ženskom, koji su pjevali opscene pjesme, kao drske glose koje objašnjavaju tu masku; *performance* je sada zaista postao javan...“³⁶

Kritika, upozorava Castellani, uglavnom smatra kako je, pripisavši Lorenzu veliku ulogu u nastanku žanra maskerata, Lasca ustvari dao pojednostavljeni prikaz procvata karnevalskog pjesništva, posebno maskerata, i naglašava njegovu neuvjerljivost, odnosno „Lascinu poznatu djelomičnu nepouzdanost“³⁷ što se tiče točnosti formalnih karakteristika tiskanih pjesama. Međutim, treba istaknuti da Lasca ustvari ne pripisuje Lorenzu de' Mediciju ulogu tvorca i izumitelja žanra *de novo*, ni iz čega, nego govori o inovacijama u formi, stihu, motivici (*inventio*) i glazbi što ih je Medici uveo u pjesme za ples kakve su i prije njegovoga vremena izvodili muškarci preodjeveni u žene. Petković prepričava Lascino svjedočanstvo o firentinskom običaju da se muškarci maskiraju u žene i pjevaju pjesme za ples koje se Lorenzu nisu dopadale jer ih je smatrao konvencionalnim i stoga je u njih odlučio unijeti lascivnost i alegoričnost iz narodnih *ballata*.³⁸ Takvu poeziju, piše Lasca, Lorenzo je najavio pjesmom o prodavačima slatkiša, maskeratom koja se pjevala u tri glasa uz glazbu koju je skladao Arrigo Tedesco.³⁹

Castellani također ističe kako je potrebno temeljito rekonstruirati objektivni okvir situacije prije Lorenza, „quadro oggettivo della situazione pre-laurenziana“⁴⁰, ako želimo utvrditi pravi opseg Lorenzove invencije. Lascinu tvrdnju o ulozi Lorenza Veličanstvenog preuzimaju mnogi stariji povjesničari književnosti u Italiji, pa i povjesničari književnosti kod nas, počevši s Medinijem koji o maskerati piše sljedeće: „Njezino je dapače ime usko skopčano s jednim od najglavnijih prestavnika toga vremena, sa Lorencom de' Medici, moćnim florentinskim gospodarem, koji je iz pučke pjesme uzvisi do umjetne.“⁴¹ Sve dok se temeljitije ne istraži situacija prije Lorenza, kako ističe Castellani, nećemo znati koliko je točno Lorenzo de' Medici zaslužan za oblik firentinske maskerate kakav nam je danas poznat iz antologija,

³⁶ Orvieto 1992: 759–760; „Lorenzo, quindi, in questa fase della sua produzione ludica e festiva, che per molti aspetti possiamo datare 1470–1474, non si propone certo una qualche innovazione e una abiura della tradizione soprattutto burchiellesca e pulciana (seguita con ossequio da Poliziano in questi anni). Di innovazione si può invece parlare (...) nel caso delle canzone carnascialeschi di arti o mestieri (le ‘mascherate’ del Lasca), ceppo originario dei canti carnascialeschi del Cinquecento: cambio di rotta, ma non solo nel senso linguistico e musicale indicati dal Lasca. Certo di nuovo è l’apparato scenografico: *tableaux vivant*, uomini mascherati, spesso da donne, che cantavano le oscene canzone, che di quella maschera erano l’irrispettosa chiosa; la *performance* è ora poi davvero pubblica...”

³⁷ Castellani 2006: 18; „...riconosciuta parziale inattendibilità del Lasca...”

³⁸ Petković 1950: 7.

³⁹ Lasca 1750: xli; „... il primo Canto, o Mascherata che si cantasse in questa guisa, fu d’Uomini, che vendevano Berriquocoli, e Confortini; composta a tre voci da un certo Arrigo Tedesco...”

⁴⁰ Castellani 2006: 18.

⁴¹ Medini 1902: 143.

kakva je točno bila njegova invencija kojom je pučku pjesmu „uzvisio do umjetne“, i koliko je, i je li uopće, Lasca pretjerao pripisavši mu gore opisanu ulogu „izumitelja“ maskerate kao karnevalske pjesme.

Kad je riječ o nastanku firentinskih maskerata, moramo navesti kako Petković spominje povezanost firentinskih cehovskih pjesama s koledama: „Pored balata, o firentinskim pokladama su bile pevane kolede, u kojima su ‘mizeri’ pod prozorima uglednih poznanika šaljivo pevali o svome siromaštvu, i hvaleći plemenitost domaćina, molili da budu pogošćeni.

Iz pesama ‘bednika’ behu nastale maskerate, kantilene koje su o prolećnim svečanostima, u dane ‘kalendimađa’, pevale maske i u njima iznosile osobine svojih zanimanja, objavljujvale smešne lokalne zgode i pozivale na veselje.“⁴² Međutim, također treba naglasiti kako i sâm Petković ističe da takvo mišljenje nije bilo posebno rašireno među talijanskim povjesničarima književnosti koji cehovske pjesme povezuju s pjesmama za ples: „Po shvatanju italijanskih literarnih historika, firentinske maskerate su nastale iz starih toskanskih balata.“⁴³

Prema tome, premda Bracci, kao i Lasca dva stoljeća ranije, označuje Lorenza kao izumitelja nove vrste poezije na narodnom jeziku, riječ „inventore“ moramo uzeti s rezervom. Olindo Guerrini piše o narodnim korijenima karnevalskih pjesama, o dalekom odjeku starih pučkih pjesama, *ballata*, katkada čak i lauda, „una lontana eco di canzone popolare, di ballata, qualche volta persino di laude.“⁴⁴ O pučkim korijenima maskerata piše, kako smo vidjeli, i pjesnik Alfonso de’ Pazzi, koji ne spominje il Magnifica, ali zato ističe ulogu šaljive podvale, *il frodo*, kao pravog „izumitelja“ karnevalskog običaja prerusavanja koji je tako usko vezan za žanr maskerate: „Maske je izumila podvala, isprva uz pomoć peča i rubaca, zatim vizira, a na kraju maski.“⁴⁵

Guerrini u svom predgovoru još jednom izdanju Lascine antologije (Milano, 1883.) ističe kako se radi o prilagodbi drevnih pučkih pjesama novim vremenima, a možda čak i političkom programu firentinske vlastele, a ne o „izumu“ sasvim novoga žanra. Riječ je o pučkome žanru koji je u nekom trenutku dopao ruku književnika, „una forma popolare caduta in mano ai letterati“.⁴⁶ Među književnicima koji su se mnogo prije Lorenzova vremena latili starih pučkih pjesama za ples nalazi se i pjesnik rođen u Dubrovniku, sin firentinskog trgovca

⁴² Petković 1950: 6.

⁴³ Petković 1950: 6.

⁴⁴ Guerrini 1883: 13.

⁴⁵ De’ Pazzi 2006: 129; „Delle maschere fu inventore il frodo, in prima con becche e fazzolletti, poi con baviera, ultimamente con maschere.“

⁴⁶ Guerrini 1883: 13.

Franco Sacchetti (1332. – 1400.), kojeg spominje i Charles Singleton: „A kako bih dokazao veliku sličnost karnevalskih pjesama s tradicijom pjesme za ples, želim podsjetiti na jednu Sacchettijevu pjesmu (u *Libro delle Rime*, Bari, Laterza, 1937., pp. 105–107) u kojoj će svatko tko u to sumnja moći vidjeti koliko bi bilo teško razlikovati tu pjesmu od karnevalskih pjesama Kvatročenta. Ustalom, iz jednog soneta istog autora (isto, na str. 10) može se saznati koliko su neke maske Turaka, Hebreja, Grka i strijelaca iz samostrela, koje nam se uvijek iznova predstavljaju u karnevalskim pjesmama, već tada bile tradicionalne. Ukratko, povijest karnevalskih pjesama koja im ne bi pristupala prvenstveno kao tradiciji, bez obzira na takozvane inovacije del Magnifica, ne bi bila povijest.“⁴⁷

U spomenutoj Sacchettijevoj *ballati*, koja se može naći i pod naslovom *Canzonetta ballatetta*, iskazni subjekt predstavlja družinu koja uživa u prirodi u toplim ljetnim danima:

No' siam una compagna,

Družina mi smo

i' dico di cacciapensieri;

zgubidana kažem ja;

(F. Sacchetti, *Canzonetta ballatetta*, stihovi 5–6, u: Sacchetti 1853: 6)

Paolo Orvieto prepoznaje aluzivnost karakterističnu za maskerate već u titulama nekih članova vesele družine iz Sacchettijeve *ballate*, kao što je „markiz od Šumice“ („marchese dell'Boschetto“),⁴⁸ i ističe da je Lorenzova „invencija“ ustvari varijacija na tragu mnogo starije književne tradicije: „Sve su inovacije iz tih *ballata*, ako uopće možemo govoriti o inovacijama, uvijek varijacije na temu koju su već zadali, već intonirali, u najmanju ruku Boccaccio u *ballatama* kojih *incipit* možemo naći u zaključku petog dana u *Dekameronu*, i Sacchetti, barem u *ballati Benedetto sia la state*, koja je ustvari po svemu bitnome već dvoznačna i opscena karnevalska pjesma...“⁴⁹

Bracci isto tako ističe mnogo stariji *stratum* koji se u vrijeme firentinskog kneza prilagodio novom vremenu, drevne običaje kojima je tada najmoćniji čovjek grada dao presudan

⁴⁷ Singleton 1940: 7; „E per dimostrare in questo senso l'estrema conformità del canto carnascialesco alla tradizione della canzone a ballo, vorrei rimandare ad una poesia del Sacchetti (nel *Libro delle Rime*, Bari, Laterza. 1937, pp. 105–107) dove chi ne dubitasse potrà osservare quanto sarebbe difficile distinguerla da un canto carnascialesco del Quattrocento. Dal resto, da un sonetto dello stesso autore (ivi, a p. 10) si può ritrovare quanto erano già tradizionali certe maschere di turchi, ebrei, greci e balestrieri che ci vengono presentate continuamente nei canti carnascialeschi. Insomma, una storia del canto carnascialesco che non lo trattasse piuttosto come tradizione, malgrado le cosiddette invenzioni del Magnifico, non sarebbe storia.“

⁴⁸ Usp. Orvieto 1992: 759.

⁴⁹ Orvieto 1992: 759; „Tutte le innovazioni di queste ballate, se di innovazioni si può parlare, sono sempre variazioni su un tema già predefinito, già intonato almeno da Boccaccio nelle ballate i cui *incipit* sono nella conclusione alla v Giornata del Decameron, e del Sacchetti, almeno nella ballata *Benedetto sia la state*, che è già a tutti gli effetti una canzone carnascialesca bisemantica e oscena...“

inovativni poticaj, „impulso decisivo“,⁵⁰ i tako utjecao na njihovu preobrazbu i osigurao im novu popularnost. Taj stariji sloj ustvari je dvojak: s jedne je strane urbana tradicija s karnevalskim žanrom trijumfa, s druge je strane ruralna tradicija s maskeratama. Lasca tako spominje stare običaje kao osnovu za kasniju Lorenzovu invenciju, pjesme za ples što su ih muškarci preodjeveni u djevojke pjevali ženama kao serenade ili podoknice za vrijeme majskih svečanosti, *Calendimaggia*.⁵¹ Majski su se običaji u Toskani zadržali sve donedavno, kako saznajemo od Castellanija: „Običavalo se tada – a u nekim dijelovima toskanskih seoskih područja se sve do prije nekoliko godina – hodati u povorkama i nositi ženama na dar procvjetalu grančicu što se zatim vješala na balkon.“⁵²

Prema spomenutim izvorima, maskerate, dakle, možemo povezati i sa seoskom tradicijom majskih svečanosti kojima se slavi ponovno rođenje prirode i u kojima su žene imale središnju, premda pasivnu, ulogu kao obnoviteljice života. Povezujemo ih s majskim pjesmama, *maggi lirici*, izvođenima u sklopu povorki, iz kojih preuzimaju „karakteristiku kretanja i motiv poklona ženama...“⁵³ Castellani ističe moguću povezanost maskerate i posebnog načina pjevanja poznatog kao *canto alla napoletana* koji označava način pjevanja u tri glasa kakav je u vrijeme renesanse bio rasprostranjen u cijeloj Italiji. Na taj zaključak ne navodi ga samo Lascina opaska o tome da je Lorenzova maskerata prodavača slatkiša komponirana za pjevanu izvedbu u tri glasa, nego i autor karnevalske poezije Alfonso de' Pazzi koji piše: „Pjesme su izumili sami seljaci koji su, dok su noću ljeti izvodili serenade na napuljski način, ponajviše govorili takve stvari.“⁵⁴ Prema tome, *serenate alla napoletana* koje noću pjevaju seljaci i o kojima piše Pazzi nisu ništa drugo nego pjesme upućene ženama i pjevane na napuljski način, odnosno u tri glasa.

U svom zaključku o mogućim korijenima maskerate, Castellani naglašava pučke elemente u razvoju karnevalske pjesme i daje sljedeću definiciju žanra: „...cehovske pjesme firentinskog karnevala ne bi bile ništa drugo nego jedna od manifestacija proizašlih iz teritorijalno mnogo rasprostranjenijeg oblika priredbe, vezanog za rituale majske obnove i zasnovanog na obliku serenade u kojoj se ljubavna ponuda, također tipična tema *strambotta* i toskanskog *rispetta* u

⁵⁰ Bracci 1750: x.

⁵⁰ Vela 1997: 404.

⁵¹ Lasca 1750: xl.

⁵² Castellani 2006: 15–16; „Si usava allora – e in certe zone della campagna toscana si è usato fino a pochi anni fa – andare in processione portando in dono alle donne un ramoscello fiorito che veniva appeso al balcone.“

⁵³ Isto: 16; „...il carattere itinerante e il motivo dell'offerta alle donne...“

⁵⁴ De' Pazzi 2006: 129; „Dei canti ne fu inventori e' contadini stessi, che le serenate facendo alla napoletana la notte la state, massime dicevan tali cose.“

ottavama, šaljivo degradira do opscene seksualne ponude kroz uporabu jezika koji nije izravno eksplicitan, nego posredovan dvostrukim značenjem...“⁵⁵

Firentinski gradski karnevali u ranom novovjekovlju preuzeli su seoske majske običaje i uklopili ih u urbanu sredinu u obliku cehovskih pjesama. O takvim procesima karnevalskog sjedinjavanja Bahtin piše: „Karneval je u stvarnosti postao rezervoar u koji su se ulivale narodno-praznične forme koje su prestale da postoje samostalno.“⁵⁶ Zdrživanje seoske i gradske forme, velike i male tradicije, u maskiranim povorkama na ulicama i trgovima, u krčmama i privatnim kućama, svojstveno je i hibridnom nadžanru karnevalskih pjesama. Dok se maskerate razvijaju i iz drevnih seoskih običaja, trijumfi izrastaju iz urbane kulture, „izrazito gradske tradicije koja potječe iz topologije ulaska kraljeva, papa i imperatora“⁵⁷ u grad.

Čini se da povijest književnosti nije prihvatila Lascinu tezu o čistim motivima slavnog firentinskog kneza koji je želio udahnuti novi sjaj poeziji na narodnom jeziku. Prema Guerriniju, koji se tom temom bavio s gledišta 19. stoljeća, *il Magnifico* je imao makjavelistički politički motiv za pisanje karnevalskih pjesama i poticanje karnevalskog veselja. Želio je, naime, iscrpiti građane pokladnim zabavama kako bi se uspavali i kako ne bi ometali vladajuće: „Što je postelja mekša, to se ljepše počiva, a *il Magnifico* je želio da dobri Firentinci mirno usnu na zaglavlju od ruža da ne bi ustali i uznemiravali one koji vladaju.“⁵⁸ Slično mišljenje nalazimo i u 20. stoljeću kod antropologa Giuseppea Cocchiare: „Poznato je da mu bijaše cilj, dok je sastavljao svoje pjesničke uratke, zabaviti vesele družine što su se okupljale na njegovu dvoru...“⁵⁹

Bez obzira na kneževe motive i ciljeve, karnevalske su pjesme bile toliko omiljene među građanima da se ni uglednici poput Machiavellija ili povjesničara i književnika Benedetta Varchija nisu ustručavali okušati u tom pokladnom žanru. U stotinjak godina nastalo je toliko

⁵⁵ Castellani 2006: 22–23; „... i canti dei mestieri del carnevale fiorentino altro non sarebbero che una delle manifestazioni derivate da una forma di spettacolo territorialmente assai più diffusa, connessa con i riti di rigenerazione del maggio e basata sulla forma della serenata, in cui l'offerta d'amore, tema tipico anche dello strambotto e del rispetto toscano in ottave, viene scherzosamente degradata ad oscene proposizioni sessuali, attraverso l'impiego di un linguaggio non direttamente esplicito, ma mediato dal doppio senso...“

⁵⁶ Bahtin 1978: 235.

⁵⁷ Castellani 2006: 38; „...una tradizione marcatamente cittadina, risalente alla topologia dell'entrata di re, papi e imperatori...“

⁵⁸ Guerrini 1883: 2; „Chi dorme in letto soffice più facilmente poltrisce, ed *il Magnifico* cercava che i buoni fiorentini si addormentassero bene sopra i guanciali di rose perchè non si levassero a turbare chi governava.“

⁵⁹ Cocchiara 1954: 37–38; „Meno incantato di quello di Poliziano è l'atteggiamento di Lorenzo de' Medici. È noto che egli ebbe, nel creare i suoi componimenti poetici, lo scopo di sollazzare le gioconde brigate che si radunavano presso la sua corte...“

autorskih pjesama da je Lasca mogao sastaviti bogatu antologiju karnevalskih pjesama što su se do 1559. izvodile na gradskim ulicama i trgovima, izvedbenog „pjesništva“ koje je bilo „jedan od najživljih i najbizarnijih izraza firentinske oštroumnosti, jedan od najbogatijih, najčišćih rudnika ovoga jezika, uzdignutog na oltar...”⁶⁰ Lasca je, ističe Guerrini, sastavio antologiju pjesama koje su zbog svoje svježine i lakoće, ljupkosti ideje i čistoće jezika postale omiljene diljem Europe pa su ih često citirali i sastavljači slavnog rječnika firentinskog društva Accademia della Crusca,⁶¹ što ne čudi ako znamo da je upravo Lasca bio jedan od osnivača spomenute akademije.

⁶⁰ Guerrini 1883: 12; „...una delle espressioni più vive e bizzarre dell’arguzia fiorentina, una delle miniere più ricche, più pure di questa lingua messa sugli altari...”

⁶¹ V. Bracci 1750: xi; „Nulladimeno queste Rime per la loro novità e leggiadria, per la vaghezza de’ concetti, e per la purità della lingua incontrarono sì fattamente il gusto di tutte le principali Nazioni dell’Europa, che furono sempremai a gara ricercate, e da i dotti Compilatori del Vocabolario della Crusca sovente citate.”

1.1.3. Žanrovi karnevalskih pjesama iz firentinskog korpusa

U naslovima i kazalima antologija firentinskih karnevalskih pjesama renesanse uočili smo podjelu na tri osnovna žanra: kola, trijumfe i maskerate. Ovakva kategorizacija uvjetovana je činjenicom da takvu podjelu bilježi Lasca, sastavljač najiscrpnije starije antologije firentinskih karnevalskih pjesama, iako je zatim ni sam strogo ne primjenjuje ni u predgovoru niti u kazalu. Ne smijemo zaboraviti da je svaka kategorizacija, u ovom slučaju podjela karnevalskih pjesama na žanrove, ustvari generalizacija koja autorima služi kao predložak i kojom se teoretičar služi da bi lakše mogao govoriti o predmetu svog istraživanja. Ona nikako ne podrazumijeva oštre granice i ne isključuje postojanje primjera koji odudaraju od strogo definiranih modela. Ne isključuje ni postojanje hibridnih oblika koji objedinjuju značajke svojstvene za više kategorija i koje je stoga nemoguće strogo i dosljedno kategorizirati. Nakon ovih uvodnih ograda, kratko ćemo se dodirnuti glavnih sličnosti i razlika između spomenuta tri žanra o kojima nam govore dostupni književnopovijesni i književnoteorijski izvori.

Riccardo Bruscastelli smatra kako heterogenost pjesama što ih je Lasca prikupio i objavio u svojoj antologiji iz 1559. proizlazi iz jedinstvenog izvanknjiževnog konteksta: „Lasca nije okupio tako raznovrsne tekstove na jednom mjestu [...] zbog pripadnosti istom književnom žanru, ili istom retoričkom kodu, već zbog toga što je sa sigurnošću slutio da oni dijele iste antropološke korijene, da pripadaju jedinstvenoj povijesnoj matrici: matrici gradskih svečanosti, javnih ‘igara’ namijenjenih općoj zabavi...”⁶² Međutim, Charles Singleton s pravom napominje da karnevalske pjesme povezuje i očita žanrovska zadanost: „Iako je legitimno odbaciti pojam *žanr* za oblike izraza koji zbog svoje naglašene originalnosti i individualnosti ne dopuštaju tako strogu i usku klasifikaciju, ipak bih rekao da *žanr*, uz malobrojne iznimke, odgovara karnevalskoj pjesmi koja za cijelog svog života gotovo nikada nije iskoračila izvan žanrovske zadanosti očite već u prvim sastavcima.”⁶³

⁶² Bruscastelli 1986: xv; „Ciò che spinge il Lasca a raccogliere insieme testi così eterogenei [...] è la convinta intuizione della loro comune appartenenza non ad uno stesso genere letterario, o a un medesimo codice retorico, ma ad una stessa radice antropologica, ad un'unica matrice storica: quella della festa cittadina, quella del ‘giuoco’ pubblico, destinato all’universale divertimento...”

⁶³ Singleton 1940: 9; „Se è legittimo negare il termine *genere* a forme di espressione che per una loro spiccata originalità ed individualità non comportano una tale rigidità e strettezza di classificazione, tuttavia direi che con poche eccezioni *genere* si applica bene al canto carnascialesco che per tutta la sua vita non uscì quasi mai da una genericità già ovvia nei primi componimenti.”

U ovom radu pojam *canti carnascialeschi* označuje vrstu ili nadžanr zadan izvedbenim kontekstom, kako objašnjava Brusagli, koji obuhvaća tri zasebna književna žanra naznačena u naslovima starijih antologija karnevalskih pjesama kako ih opisuje Aldo Castellani.⁶⁴

Različiti karnevalski žanrovi pripadaju nadžanru izvedbene karnevalske poezije, ali se međusobno razlikuju po sadržaju, kao i po načinu izvedbe. Na primjer, pjesnik Alfonso de' Pazzi razlikuje ih po sljedećim osnovnim karakteristikama: „invencija, riječi, glazba, ruho i način izvedbe.“⁶⁵ Ove osnovne razlikovne karakteristike dvojake su: *invenzione*, tj. topika, i *parole*, tj. izričaj, karakteristike su teksta, dok su glazba, odjeća i način izvedbe ustvari izvedbene karakteristike. *Invenzione*, savjetuje Pazzi, mora biti nova, lijepa i poznata, „nuova, vaga e nota“, a *parole* moraju biti moralne, smiješne, satirične, putene: „morale, ridicole, satiriche, venere[e]“.⁶⁶

Kako saznajemo od Pazzija, cijena izvedbe ovisila je o žanru karnevalske pjesme, odnosno o načinu izvedbe, *il modo dell'andare*: 50 florina za privatnu maskeratu, 100 florina za *canto* sa svjetiljkama, 300 florina za trijumf koji uključuje kola i konje.⁶⁷ Naime, kako je izvedba trijumfa zahtijevala raskošan scenski aparat, upravo su izvedbe ove vrste pjesama bile najskuplje, i to, kako vidimo, šest puta skuplje od privatne izvedbe. Trijumfi su, naime, mogli uključivati mnogobrojne sudionike, konjanike, konje, raskošna kola... Zbog toga, izvedba takvih pjesama zahtijevala je veliku „pozornicu“ pa su se trijumfi izvodili na gradskim ulicama i trgovima. Od Pazzija saznajemo i to da se trijumfi priređuju na javnim mjestima, dok se *canti* izvode noću i danju, ali „samo u kućama plemenitih gospođa i kneževa.“⁶⁸

Spomenut ćemo još jednu važnu razliku u izvedbi trijumfa i maskerata, koju ističe Castellani: „...trijumfi koji se nalaze u Lascinu izdanju ne mogu se strogo definirati kao maskerate jednostavno zato što upotreba maski nije potvrđena u vizualnim izvorima (brojnim ilustracijama) ili pisanim izvorima (prvenstveno u Vasarijevu djelu *Vite*) na temelju kojih se te priredbe mogu rekonstruirati. S druge strane, maske su, kako ćemo vidjeti, nezaobilazna oprema u slučaju cehovskih pjesama.“⁶⁹

⁶⁴ V. Castellani 2006: 3–7;

⁶⁵ De' Pazzi 2006: 129; „...invenzione, parole, musica, abiti e modo dell'andare...“

⁶⁶ Isto: 130.

⁶⁷ De' Pazzi 2006: 127.

⁶⁸ De' Pazzi 2006: 129; „...solo a casa di gentil donne e principi.“

⁶⁹ Castellani 2006: 5; „... i trionfi compresi nell'edizione del Lasca non si possono a rigore definire mascherate, semplicemente perché l'uso delle maschere non è attestato nelle fonti visive (le numerose illustrazioni) o scritte (principalmente le *Vite* del Vasari) per la ricostruzione di questi spettacoli. Le maschere invece, come vedremo, costituiscono un accessorio indispensabile nei canti dei mestieri.“

Trijumfe možemo povezati s urbanom tradicijom svečanih povorki po uzoru na antičke trijumfe. Bruscgli tako spominje trijumfalni ulazak Alfonsa V u Napulj godine 1443. kao primjer tipologije „trijumfa“, „tipologia del ‘trionfo’“, ⁷⁰ iz vremena prije vladavine Lorenza de’ Medicija i izvan Firenze. Tu tradiciju možemo prepoznati i u već spominjanoj povorci *Mascherata della Geneologia degl’Iddei de’ Gentili* iz 1566. u kojoj su sudjelovale maske antičkih božanstava, bez traga lascivne komike, kako ističe Luca degl’Innocenti: „Tom se prilikom, od ključne dinastičke važnosti, nisu odvažili na škakljivu opscenu dvosmislenost karnevalskih pjesama, nego su se odlučili za mnogo dostojanstveniji i veličanstveniji okvir mitološko-alegorijskih trijumfa, proširen i umnožen u čudesnoj teogonijskoj povorci...“⁷¹

Stihovi pjesama koje su označene kao trijumfi ili *trionfi* govore o Suđenicama, Parisu i Heleni, Minervi, Veneri i Junoni... Trijumfi se pišu u čast lovoru, četirima elementima, ljubavi i ljubomori, godišnjim dobima... U njima nalazimo alegorijske i mitološke likove s kojima se iskazni subjekt ne identificira, nego ih predstavlja adresatima, kao u pjesmi *Trionfo di Bacco e d’Arianna* Lorenza de’ Medicija:

Quest’ è Bacco e Arianna

Ovo su Bakho i Arijadna,

Belli, e l’un dell’altro ardenti...

Lijepi, i jedan za drugog žara puni...

(L. de’ Medici, *Trionfo di Bacco e d’Arianna*, stihovi 5–6, iz: Guerrini, 1883: 17)

Orvieto čita Lorenzov trijumf o Bakhu i Arijadni u političkom ključu, kao moguće „novo približavanje Rimu, a možda, uslijed toga, i njegovim antičkim svečanostima: proslavama u čast Dioniza, boga veselja i pijanstva, bakanalijama (a *Canzona di Bacco e Arianna* u mnogim rukopisima nosi naslov *Baccanalia*)...“⁷² U svakom slučaju, za mitološku topiku pjesama u žanru *trionfo* vrijedi Cardinijevo opažanje o elitističkom karakteru nekih svečanosti Quattrocenta s obzirom na to da ih određuje „programski elitistički element i prema tome objektivna želja da se jezik svečanosti zatvori u kulturne kanone i sheme kakve ne pripadaju

⁷⁰ Bruscgli 1986: xxiv.

⁷¹ Degl’Innocenti 2011: 12; „Non s’azzardarono allora, in quell’occasione di cruciale importanza dinastica, le salaci anfibologie oscene dei canti carnascialeschi, preferendo loro la ben più decorosa e maestosa opzione del trionfo mitologico-allegorico, amplificato e moltiplicato in una mirabolante sfilata teogonica...“

⁷² Orvieto 1992: 768; „...un nuovo avvicinamento a Roma e, forse, di conseguenza, alle sue antiche festività: alle feste in onore di Dionisio, dio della gioia e dell’ebbrezza, ai Baccanali (e la *Canzona di Bacco e Arianna* si intitola in molti manoscritti *Baccanalia*)...“

masama kojima se vlada, a kakve su te mase tome unatoč u stanju cijeniti, ali ne i izravno upravljati njima.“⁷³

Iako im nedostaje smjehovni element kao tipična značajka karnevalskih žanrova, trijumfe karakterizira raskoš i pretjerivanje, također prepoznatljivo obilježje poklada. Što se izvedbe tiče, od Pazzija saznajemo da „trijumfi pjevaju malo pjesama“,⁷⁴ a Castellani dodatno pojašnjava: „...pjesme pisane za ovu vrstu priredbi izvodile su se samo po nekoliko puta (...) vjerojatno ovisno o mjestima na kojima su se povorke zaustavljale radi predaha.“⁷⁵ Orvieto ih je sažeto opisao kao „pjevani komentar ikonografije i maski na karnevalskim kolima“.⁷⁶

Motiv alegorijske povorke, naravno, nije vezan samo za karnevalske *trionfe* iz vremena renesanse. U tom kontekstu Brusagli posebno ističe Petrarkine *Trijumfe* (*Trionfi*, 1352.),⁷⁷ a podsjeća, premda s dužnim kritičkim odmakom, i na sljedeća Burckhardtova razmišljanja: „Dante opisuje Beatricin trionfo sa dvadesetčetvoricom apokaliptičkih staraca, s četiri mistične životinje, tri kršćanske i četiri glavne kreposti, sa sv. Lukom, sv. Pavlom i ostalim apostolima, tako da smo gotovo primorani pretpostaviti stvarno postojanje takvih povorki. To naročito odaju kola na kojima se vozi Beatrice, a nisu potrebna u vizionarskoj čarobnoj šumi i mogu se štoviše nazvati napadnima. Je li možda Dante smatrao kola samo bitnim simbolom ili je tek njegova pjesma dala poticaj za takve povorke, kojih je oblik bio posuđen od trijumfa rimskih imperatora?“⁷⁸

U svakom slučaju, kola s različitim likovima i prizorima kao dio svečanih povorki nisu bila vezana isključivo za svjetovne proslave, nego i za crkvene procesije, poput povorke koja se održavala povodom dana zaštitnika Firence, sv. Ivana Krstitelja, koju spominje Brusagli,⁷⁹ u kojoj su sudjelovala kola s prikazima novozavjetnih i starozavjetnih prizora, poznata i kao „edifizi“.⁸⁰

Kad govorimo o karnevalskim žanrovima, *carri* ili kola, pjesme ozbiljne tematike i moralizatorskog tona poput Alamannijeva *Carro della morte*, možda su bliskiji tradiciji takvih

⁷³ Cardini 2004: 59; „...l'elemento programmatore elitario e quindi l'obiettivo volontà di circoscrizione d'un linguaggio festivo entro canoni e schemi culturali che non appartengono alle masse governate e che esse sono bensì capaci di apprezzare, non però di gestire direttamente.“

⁷⁴ De' Pazzi 2006: 130; „I trionfi canton poche canzone...“

⁷⁵ Castellani 2006: 8; „...le canzoni scritte per questo genere di spettacoli venivano cantate solo alcune volte (...) probabilmente in corrispondenza di soste del corteo.“

⁷⁶ Orvieto 1992: 800; „...commento cantato all'iconografia e alle maschere dei carri carnascialeschi...“

⁷⁷ Brusagli 1986: xxiv.

⁷⁸ Burckhardt 1997: 376.

⁷⁹ Brusagli 1986: xxiv.

⁸⁰ O proslavi dana sv. Ivana Krstitelja v. Ventrone 2001: 49–76, Ventrone 2007: 89–101.

crkvenih procesija nego raskošnim povorkama u kojima sudjeluju trijumfalna alegorijska kolima. Za razliku od kazivača trijumfa, kazivači pjesama u žanru *carro* obično se obraćaju adresatima kao predstavnici skupine koju opisuju, što znači da su ih vjerojatno izvodili maskirani izvođači:

Dolor, pianto e penitenza	<i>Bol, plač i kajanje</i>
ci tormenta tuttavia ;	<i>svakoga nas muče trena ;</i>
questa morta compagna	<i>ova mrtva družina</i>
va gridando penitenza.	<i>kroči vičuć pokajanje.</i>

(A. Alamanni, *Il carro della morte*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 99)

Kola ili *carri* su ozbiljne pjesme moralno-didaktičkog sadržaja pisane za maskirane družine kao izvođače, što je karakteristično za cehovske pjesme, i za izvedbu koja je uključivala kola, što je pak karakteristično za izvedbu trijumfa. Na primjer, izvedba Alamannijeva *carra* zahtijevala je kompleksan scenski aparat i uključivala „poznata kola smrti s lijесovima što se otvaraju...”⁸¹ Prema Castellaniju, takve pjesme možemo shvatiti kao žanrovski hibrid između trijumfa i cehovskih pjesama ili maskerata: „Cehovske pjesme, a posebno one moralne tematike, mogle su se približiti grandioznoj tipologiji trijumfa putem umetanja kola. (...) U temeljnu shemu maskerate kao cehovske pjesme uvode se kola, s jasnom zadaćom da osnaže poruku priredbe.”⁸²

Spomenut ćemo kako muzikolog William F. Prizer predlaže podjelu na samo dva žanra, i to maskerate i trijumfe.⁸³ Ističe da pojmove „*carro*“ i „*trionfo*“ u naslovima pjesama ne treba uvijek shvaćati kao dvije različite žanrovske odrednice, iako to neki teoretičari čine: „Neki suvremeni teoretičari razdvajaju ta dva pojma: oba se odnose na pjesme kod kojih je izvedba uključivala svojevrstu paradnu platformu, odnosno kola. Trijumfi su, s druge strane, promatrani kao *carri* s tematikom koja je vezana za klasična božanstva ili alegorijske vrline. Firentinci nisu bili tako nedvosmisleni. Često su se služili pojmom *trionfo* za svaku pjesmu koja je uključivala kola, dok su djela koja su po tematici teksta očigledno trijumfi često

⁸¹ Burckhardt 1997: 381.

⁸² Castellani, 2006: 6; „I canti dei mestieri, e specialmente quelli di argomento morale, potevano essere accostati alla tipologia *en grandeur* del trionfo tramite l’inserimento di un carro. (...) All’interno del fondamentale schema della ‘mascherata secondo il genere delle Arti’, viene introdotto un carro, che ha la chiara funzione di amplificare il messaggio dello spettacolo.”

⁸³ V. Prizer 2004: 190–192.

nazvana jednostavno *carri*.⁸⁴ Primjeri što ih navodi Prizer uključuju pjesmu koju Bracci i Guerrini donose kao *Trionfo di Venere e Giunone* Jacopa Nardija (Bracci 1750: 138–139; Guerrini 1883: 326–327), dok je kod Singletona ta pjesma tiskana s dodatnom strofom posvećenom božici Minervi pod naslovom *Canzona sopra il carro delle tre dèe* (Singleton 1936: 253–254).

Pučka slavlja, a posebno karneval, djelovala su kao veliki ujedinitelji staleža i generacija tako da su karnevalsku publiku, što uključuje i publiku koja je pratila izvedbu maskerata, ustvari činili pripadnici svih staleža. Za razliku od kazališne publike, karnevalska publika nije bila fizički strogo odvojena od izvođača, nego je i sama obuhvaćena karnevalskom pozornicom i izvedbom. Na razmeđu između srednjeg i novog vijeka nalazimo žanrove na narodnim jezicima koji ne zahtijevaju posebno obrazovanje primatelja, a i sami obrazovani staleži „...u to vrijeme balade, pučke pjesmarice i slavlja još ne dovode u vezu s običnim ljudima, upravo zato što i sami sudjeluju u tim oblicima kulture.“⁸⁵

Granice između žanrova, ali i rodova, su fluidne, a fluidne su bile i granice između književnog i izvanknjiževnog. Kako napominje Fish, oblik književnoga djela ne ostaje stabilan kroz protok vremena, a šesnaesto i sedamnaesto stoljeće su vrijeme kada granice između književnog i izvanknjiževnog u, primjerice, engleskoj književnosti, nisu čvrste.⁸⁶ To vrijedi i za talijanski karnevalski žanr kojim se ovdje bavimo. Pisana književnost nije bila dostupna svima, knjige su još uvijek skupe i rijetke, a ni pismenost nije posebno raširena: „Postojala je manjina koja je znala čitati i pisati, kao i većina koja to nije znala; poneki pripadnik pismene manjine poznao je i latinski – jezik učenih.“⁸⁷ Izvedbena književnost bila je pak dostupna svima i često je nastojala biti svima razumljiva, a posebno se to odnosi na žanrove izvođene na trgovima i ulicama, bliske Bahtinovim obredno-predstavljačkim formama, a to su: „svetkovine karnevalskog tipa, različita ulična smehovna prikazanja i slično...“⁸⁸

Maskerate treba promatrati u kontekstu karnevala, vremena u kojem vrijede drukčija pravila ponašanja, kako ističe Lozica: „Ono što ne smije biti glasno izrečeno u svakodnevnom životu

⁸⁴ Prizer 2004: 191; „Some modern scholars separate the two terms: both would refer to songs that featured a kind of parade float, the *carro*. A *trionfo*, on the other hand, has been seen as a *carro* whose concept concerns classical deities or allegorical virtues. The Florentines were not so clear. They often used the term *trionfo* for any song that included a *carro*, and works that are clearly *trionfi* in their textual themes are often called merely *carri*.“

⁸⁵ Burke 1991: 35.

⁸⁶ V. Fish 1999: 42.

⁸⁷ Burke 1991: 32.

⁸⁸ Bahtin 1978: 10.

pojavljuje se u karnevalskim prizorima.“⁸⁹ Element izricanja onoga što se inače, barem u pristojnom društvu, ne govori, itekako je prisutan u maskeratama, iako ublažen primjenom metafore i komike. U tom kontekstu podsjetit ćemo, na Orvietovu⁹⁰ i Carduccijevu tragu,⁹¹ na svojevrsnu cenzuru iz Boccacciova *Dekameron*a, na kraju *Petog dana*:

„I pošto već Emilija po kraljičinoj želji kolo povede, Dioneu bješe naređeno da zapjeva neku pjesmu. On odmah počne *Monna Aldruda, zadignite skute, Jer dobre vam glase nosim*.

Nato sve gospe prasnuše u smijeh, a ponajvećma kraljica koja mu zapovjedi da se okani te i da zapjeva neku drugu. (...)

Kraljica smijući se reče: – Hajde, ne luduj, daj neku lijepu, ako hoćeš, jer mi tu ne želimo.

Reče Dioneo: – Ne, gospo, ne uzmite to za zlo: samo koja vam se mili? Ja ih znam više od tisuću. Ili hoćete *Ova moja školjka velika je boljka* ili *Daj polako, moj mužiću* ili *Kupila sam pijetla za sto lira*?

Tada kraljica malo rasrđena, premda su se sve druge smijale, reče:

– Dioneo, ostavi se šale i otpjevaj jednu lijepu; a ako nećeš, mogao bi iskušati kako se znam rasrditi.“⁹²

Kakve su to smiješne pjesme koje Dioneo ne smije zapjevati jer bi se kraljica mogla rasrditi? Od tih pjesama, kako navodi Mate Zorić,⁹³ do danas se sačuvala ona koja je u gornjem prijevodu spomenuta kao *Ova moja školjka velika je boljka*. Riječ je o pučkoj pjesmi *Questo mio nicchio, s'io nol picchio* iz 14. stoljeća, koju možemo čitati u antologiji *Poesia italiana – il Trecento* (u Cudini 1999: 272), u kojoj školjka označuje vaginu. Ta kratka *ballata* potkrepljuje već spomenutu Guerrinijevu tvrdnju o pučkim korijenima cehovskih pjesama, a sličan erotokomični prijenos značenja možemo prepoznati i u pjesmi *Date beccare all'ugellino* (u Cudini 1999: 273–274).⁹⁴

Izvedba maskerata stvara situaciju u kojoj karnevalska publika i izvođači sudjeluju u igri doslovnog i prenesenog značenja koja omogućuje da se spolni odnosi tematiziraju u javnom prostoru karnevalskih zbivanja: „Komičan efekt postižemo kad se pretvaramo da neki izraz

⁸⁹ Lozica 1997: 194.

⁹⁰ V. Orvieto 1992: 759

⁹¹ V. Carducci 1871: 61–62.

⁹² Boccaccio 2004: 317.

⁹³ V. Zorić 2004: 390.

⁹⁴ V. Guerrini 1883: 13.

shvaćamo u doslovnom, a bio je upotrijebljen u prenesenom smislu.“⁹⁵ Tekstovi izrijekom ne otkrivaju seksualnost kao svoje preneseno značenje, nego se u njima razrađuje leksik doslovnog značenja: raznovrsne ponude proizvoda ili vještina. Maskerata inzistira na doslovnom smislu ponude, ali pritom neprekidno signalizira publici ili čitateljima da je riječ o igri značenja, i to uz pomoć ustaljenih, a stoga i prepoznatljivih formula. Karnevalska publika, izvorni i primarni primatelj žanra maskerate, ima pristup i izvantekstnim signalima, poput gestikulacije i mimike izvođača. Kao što ističe Northrop Frye, čitatelj i publika se razlikuju: „... sama riječ ‘publika’ zapravo ne obuhvaća sve rodove, budući da je pomalo nelogično opisivati čitaoce neke knjige kao publiku.“⁹⁶ Suvremeni čitatelji, ograničeni na tekst, su tek sekundarni primatelji koji su zamijenili karnevalsku publiku i čitaju tekst pisan za izvedbu, bez uvida u izvantekstna izvedbena ostvarenja teksta kao važan interpretativni okvir za maskerate: „Pjesma namijenjena pjevanju može se štampati ili roman čitati naglas, ali takva slučajna odstupanja nisu sama po sebi dostatna da bi se izmijenio književni rod.“⁹⁷ A ako, na Solarovu tragu, maskeratu želimo čitati u žanru, moramo je čitati i u rodu, što ne znači da rod i žanr ne mogu biti hibridni.

Autori maskerata okreću leđa uzvišenim temama i biraju motive tjelesnosti u užem smislu spolnosti. Za razliku od trijumfa i kola koje odlikuje mitološka topika ili ozbiljna moralizatorska intonacija, maskerate biraju put smjehovnoga, i to put karnevalskog smijeha. U njima, „čini se da se kroz književni kolorit vraća sve ono raskalašeno i opsceno što je stvoreno u pučkom pjesništvu.“⁹⁸ One su izraz „pučkog ili građanskog stava, koji je u to vrijeme zavladao Toskanom“,⁹⁹ kako zamjećuje Benedetto Croce.

Možda najvažniju razliku između trijumfa i maskerata sažeto je izrazio upravo jedan od autora karnevalskih pjesama, Alfonso de' Pazzi, kao uputu izvođačima koja se može čitati i kao uopćena žanrovska podjela koja uvodi i žanr *canto*: „Tko želi časno, neka napravi *canto*; tko želi veličanstveno, neka napravi trijumf; tko želi dovrtljivo i šaljivo, maskeratu.“¹⁰⁰ Međutim, za razliku od *carra*, *canti* se ne izvode na ulicama i trgovima, nego u privatnim kućama, piše Pazzi i dodaje: „Očaravaju oko pažnjom, uho riječima i skladom, intelekt

⁹⁵ Bergson 1987: 77.

⁹⁶ Frye 2000: 277.

⁹⁷ Frye 2000: 277.

⁹⁸ Cocchiara 1954: 37–38; „...par che ritorni attraverso una coloritura letteraria tutto ciò che di licenzioso e di osceno ha creato la poesia giullaresco-popolare.“

⁹⁹ Croce 1991: 47; „...atteggiamento popolare o borghese, che in quell'età prese la Toscana...“

¹⁰⁰ De' Pazzi 2006: 130; „Chi vol aver l'onorevole, facci un canto; chi vol aver il magnifico, facci un trionfo; chi vol aver l'ingegnoso e 'l faceto, mascherata.“

značenjem alegorije.“¹⁰¹ Firentinski *canti carnascialeschi*, a posebno maskerate ili cehovske pjesme, su pjesme u kojima čitatelj može prepoznati čvrste žanrovske obrasce, kako ističe Singleton: „Pjesmu za družine maskirane u obrtnike resi [...] velika raznovrsnost kazivača i izraza. Međutim, pogledamo li malo bolje sve primjere takvih pjesama, nije teško u prividnoj raznovrsnosti maski i tema prepoznati jednoličnost vanjske forme i tona te unutarnjih intencija...“¹⁰² U nastojanju da odredimo i pobliže opišemo jednoličnost forme, tona i intencija na koju upućuje Singleton, razmotrit ćemo upravo cehovske pjesme ili maskerate.

¹⁰¹ De' Pazzi 2006: 129; „Dilettone l'occhio con cura, l'orecchio colle parole e armonia, l'intelletto col senso d'allegoria.“

¹⁰² Singleton 1940: 9; „La canzone per mascherate di artigiani offre [...] una grande varietà di cori e di espressione. Sennonché, guardando meglio a tutti gli esempi di questa, non è difficile scorgere nell'apparente varietà di maschere e di soggetti una monotonia di forma esteriore e di tonalità ed intenti interiori...“

1.1.4. Maskerata: *l'ingegnoso e 'l'faceto*

Literatura koja se bavi isključivo ili posebno maskeratama nije izdašna, što napominje i Castellani: „Prije nego s leksikografskog gledišta, razlika između cehovskih pjesama i trijumfa dobila je skromnu važnost s bibliografskog gledišta: istraživanja su se usredotočivala uglavnom na trijumfe, dok su cehovske pjesme ostale postrani, kao predmet isključivo lingvističkih ekskursa ili monografija koje su na neki način bile vezane za lik Lorenza, uzdizanog, na Lascinu tragu, kao stvaratelja žanra.“¹⁰³ Mi ćemo postupiti upravo obrnuto. Ostavit ćemo postrani časno i veličanstveno, *l'onorevole*, kao i *il magnifico*, i usredotočiti se na dovitljivo i šaljivo, *l'ingegnoso e 'l'faceto*.

Prije nego što posvetimo pažnju samim tekstovima firentinskih maskerata, moramo još jednom podsjetiti na činjenicu da ćemo se baviti tekstovima koji su namijenjeni izvedbi, i to uz pratnju glazbe i plesa. To utječe na sam oblik teksta. Osim toga, kao i kod svake analize žanrova izvedbenog karaktera, postavlja se pitanje odnosa izvedbe i samog teksta. „Analiza na razini konteksta i dijelom dramatizacije tekture nije moguća bez promatranja samog komunikacijskog događaja, samog kazivanja ili pjevanja u autentičnoj društvenoj sredini“,¹⁰⁴ ističe Maja Bošković-Stulli. U ovom slučaju, nismo u mogućnosti promatrati sam komunikacijski događaj u autentičnoj društvenoj sredini, premda o izvedbi možemo zaključivati na temelju povijesnih izvora, a možemo i slijediti tragove unutar tekstova koji ukazuju na izvedbu.

Zahvaljujući antologijama karnevalskih pjesama kao osnovi korpusa koji ćemo istražiti, možemo se odvažiti na analizu teksta, a ona se, napominje Bošković-Stulli, može provoditi zasebno i odvojeno, ali i poslužiti kao temelj za gore spomenute pretpostavke: „U isti mah, baš zato što se analiziraju parcijalni aspekti pojave koja u životu postoji kompleksno, posredno će se uzimati u obzir kontekst i dramatizacija tekture, tj. način interpretiranja, čak i onda ako obavijesti o njima nisu neposredno dane, nego se mogu naslutiti“¹⁰⁵ iz teksta.

¹⁰³ Castellani 2006: 10; „Prima che da un punto di vista lessicografico, la distinzione tra canti dei mestieri e trionfi ha assunto modernamente importanza dal punto di vista bibliografico: gli studi si sono concentrati soprattutto su trionfi, mentre i canti dei mestieri sono stati lasciati in margine, oggetto solo di *excursus* linguistici o di monografie connesse in qualche modo alla figura di Lorenzo, mitizzato, sulle orme del Lasca, come creatore del genere.“

¹⁰⁴ Bošković-Stulli 1978: 17.

¹⁰⁵ Isto.

Izvor tekstova koje ćemo pomnije proučiti u pokušaju da opišemo žanrovski obrazac koji ćemo, jednostavnosti radi, označiti kao „tipičnu firentinsku maskeratu“, bit će antologija naslovljena *Canti carnascialeschi. Trionfi, carri e mascherate. Secondo l'edizione del Bracci. Con prefazione di Olindo Guerrini* (Milano, 1883.), dopunjena pjesmama iz antologije *Canti carnascialeschi del Rinascimento* (Bari, 1936.) koju je priredio Charles Singleton. Antologija iz 1883. ustvari je osuvremenjeno izdanje Braccijeve antologije iz 1750. (koja je pak osuvremenjeno i dopunjeno izdanje Lascine antologije iz 1559.) koju je uredio i predgovorom popratio Olindo Guerrini. Radi jednostavnijeg snalaženja, Braccijeva antologija u ovom se radu navodi kao „Bracci 1750“, izdanje iz 1883. koje je uredio Guerrini navodi se kao „Guerrini 1883“, a Singletonovo izdanje iz 1936. kao „Singleton 1936“.

Bracci, pa tako i Guerrini, prati Lascinu izvornu antologiju u pogledu odabira autora i tekstova, iako katkad mijenja i neka formalna obilježja teksta, što mu Singleton posebno zamjera,¹⁰⁶ uz dopune i ispravke navedene u predgovoru *A cortesi lettori* (ix–xxxviii), a njegovo je izdanje suvremenom čitatelju lakše čitljivo od Braccijeva zbog suvremenije grafije. Lascina izvorna antologija nije mi bila dostupna. Služit ćemo se i Braccijevom antologijom *Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'Anno 1559. In questa seconda Edizione corretti, con diversi MSS. Collazionati, delle loro varie lezioni arricchiti, E co' ritratti di ciascun poeta adornati* (Cosmopoli [Lucca], 1750.) koja je također sastavljena prema Lascinoj antologiji (Firenca, 1559.).

Napominjem da je numeracija stihova citiranih iz navedenih talijanskih antologija moja jer stihovi pjesama u tim izdanjima nisu numerirani. Autori firentinskih maskerata navode se kako su navedeni u spomenutim antologijama, prvenstveno kod Guerrinija, uz iznimku Lorenza de' Medicija. U slučajevima kada Olindo Guerrini navodi Medicija kao autora, a to nije potkrijepljeno u suvremenim antologijama koje je uredio Paolo Orvieto,¹⁰⁷ to se u radu posebno navodi.

Guerrinijeva antologija donosi nešto više od tri stotine pjesama nepoznatih i poznatih autora među kojima su najzastupljeniji Battista (Giambattista) dell'Ottوناio i Guglielmo detto il Giuggiola s pedesetak pjesama te Anton Francesco Grazzini il Lasca (sastavljač izvorne antologije iz 1559.) s četrdeset pjesama. Adespotne pjesme čine oko trećinu pjesama.

¹⁰⁶ V. Singleton 1936: 473.

¹⁰⁷ V. Orvieto: 1991, 1992.

Najplodniji poznati autori karnevalskih pjesama predstavljeni su gotovo isključivo maskeratama.

Singletonova antologija sadrži nešto manje od tri stotine pjesama, donosi tekstove poznate iz Lascine, pa tako i Braccijeve antologije, katkad s ispravljenim autorskim atribucijama, ali i neke pjesme koje se ne mogu naći kod Braccija.

S izvedbenog gledišta, na temelju ranije spomenutih književnopovijesnih izvora, pretpostavit ćemo da je najveća razlika između maskerata s jedne strane te kola i trijumfa s druge strane u tome što izvedba maskerata ne podrazumijeva zahtjevan scenski aparat poput pokretnih kola. Prema tome, možemo zaključiti da je karnevalska publika Toskane lako razlikovala maskerate od ostalih karnevalskih žanrova već na prvi pogled, po scenskim elementima. Isto tako možemo pretpostaviti da je Lasca, kao jedan od prvih sakupljača, ali i autor, karnevalskih pjesama imao mnogo više podataka o izvedbi nego što ih imamo mi danas. Do nas su stigli samo tekstovi pjesama, uz malobrojne napomene o načinu izvedbe iz pera pjesnika Alfonsa de' Pazzija i opisi različitih karnevalskih zbivanja kakve možemo naći u izvorima poput spominjanog Ceccherellijeva djela *Descrizione di tutte le Feste, e Mascherate fatte in Firenze per il Carnouale, questo anno, 1567* (Firenca, 1567.). Kako nismo u mogućnosti prisustvovati izvedbi, nalazimo se upravo u situaciji o kojoj piše Bošković-Stulli: moramo o književno-izvedbenom žanru suditi prvenstveno na temelju teksta, koji je u slučaju takvih žanrova samo jedan od razlikovnih elemenata.

Pogledamo li same tekstove maskerata, vidjet ćemo da oni izravno upućuju na svoju izvedbenost, i to ponajviše kroz apostrofiranje adresata i naglašenu deiktičnost. Karnevalske pjesme obiluju deiktičkim elementima te su oni česti i u maskeratama. Izravno apostrofiranje recipijenta, odnosno unutartekstnog adresata, drugi je uočljiv i prepoznatljiv element kojim tekst upućuje na izvedbenost. Kazivači maskerata gotovo uvijek izrijeком apostrofiraju određenog primatelja. S druge strane apostrofiranja primatelja u komunikacijskom lancu izvedbe teksta stoji predstavljanje kazivača, također gotovo obavezan i nezaobilazan element u tekstovima koje u ovom radu razmatramo. Predstavljanje kazivača i prezentacija njihove ponude ili zamolbe adresatima sadržajno je najrazrađeniji i najopširniji, središnji dio maskerata. Upravo tu nalazimo opširne prezentacije različitih aspekata zbiljskog života u renesansnoj Firenci koje mogu biti zanimljive i istraživačima materijalne kulture: svjedočanstva o zanimanjima, nazive i opise alata, sportova, društvenih igara, namirnica, pa i

različite recepte. Svi ti detalji razlikovni su element žanra i nisu nevažni, kako je istaknuo Ivan Slamnig na primjeru jedne hrvatske maskerate.¹⁰⁸

Kao i sve karnevalske pjesme, maskerate su izvedbene prigodnice i stoga zanimljiv izvor za istraživanje renesansnih predstavljačkih formi, ali i gradskih karnevala, kako zaključuje Singleton: „Jer karnevalska se pjesma kao izričaj nikada ne udaljava od zbilje u kojoj nastaje i ostaje duboko uronjena u tu zbilju prigode, i tako postaje vrijedna kao dokument čak i onda kada gubi vrijednost s gledišta povijesti pjesništva.“¹⁰⁹ Međutim, čitatelj koji želi iščitavati tekstove maskerata na doslovnoj razini, kao dokument ili kao informaciju, ubrzo će uočiti da se događa nešto drugo, da mu izmiče neko dodatno značenje, da tekstovi igraju dvostruku igru. Iza doslovne razine skriva se prenesena razina značenja, svojstvena maskerati. Ta razina drugog značenja pripada svijetu spolnosti. Kako uočava Giulio Ferroni, prijenos značenja u maskeratama je predvidljivo jednosmjernan: „...metaforizacija je u cijelosti usmjerena na ekstrakciju sveobuhvatnog erotskog značenja...“¹¹⁰ Premda jednosmjerna, ta erotska metaforizacija izvedena je u različitim stupnjevima intenziteta, u rasponu od gotovo profinjene aluzivnosti do naglašene, pa i prostačke, razvratnosti.

Povjesničar književnosti možda će također primijetiti oštar kontrast između maskerata i vernakularne ljubavne poezije, primjerice, s jedne strane, mnogo starije ljubavne lirike poznate kao *dolce stil nuovo* koja izjednačuje ljubav prema ženi s putom prema božanskome ili pak petrarkističke lirike, i, s druge, naglašene tjelesnosti maskerata, koje kao da izbacuju produhovljene osjećaje iz jednadžbe spolnosti. Iako se već i sama spolnost može percipirati kao „snižena“, prizemljena ljubav, a maskerate dodatno karnevaliziraju to „nisko“ lice ljubavi uz pomoć komike, maskeratni postupak „snižavanja“ ljubavne tematike na spolnost uz primjenu komike možemo promotriti i sa strane odnosa maskerate s ranijim razdobljima.

Maskerate tematiziraju tjelesnost i različite aspekte materijalne kulture. Na doslovnoj razini, iz njih se mogu saznati nazivi najraznovrsnijih zanatlijskih alata, kućanskih potrepština, oružja, sportova i igara. Na razini prenesenog značenja, maskerate su pjesme koje tematiziraju spolnost, tjelesni aspekt ljubavi, koji ne mora biti nužno uvjetovan postojanjem ljubavnih osjećaja. Maskerate ne govore o ljubavi, nego sadrže pozive na seksualne igre skrivene iza krinke metafore. Obje razine stapaju se u veselo bezobraznoj komici ostvarenoj

¹⁰⁸ Slamnig 1986: 81.

¹⁰⁹ Singleton 1940: 7; „Perché come espressione il canto carnascialesco non si libera mai dalla realtà in cui sorge, e resta ben immerso in questa realtà di occasione, acquistando così valore di documento dove perde valore per la storia della poesia.“

¹¹⁰ Ferroni 1976: 238; „...la metaforizzazione si svolge tutta verso l'estrazione del totalizzante senso erotico...“

udvostručavanjem značenja koje se uklapa u tradiciju prethodnih razdoblja u talijanskoj književnosti, kako je istaknuo Singleton: „Pjesme obrtnika, naprotiv, konstrukti su s dvostrukim značenjem i dijele genezu, iako ne i umjetničku formu, s ponekom Boccacciovom novelom. [...] Dvosmislenost kao osnova karnevalskih pjesama ne nastaje s tim pjesmama, nego je poznata publici koja ih sluša i koja to očekuje.“¹¹¹ Duhovite erotske dvosmislice u sklopu komične i „prizemljene“ prezentacije ljubavi karakteristične za firentinske maskerate na tragu su tradicije koja se može povezati s novelama iz Dekameron, kako je istaknuo Singleton, ali i s pjesničkom tradicijom, kojoj pripada već spominjana Sacchettijska *ballata*. Kako navodi Orvieto: „Nalazimo se, dakle, u cijelosti na tragu firentinske ‘ekspresionističke’ tradicije, kojoj pripadaju Burchiello, Piovano Arlotto, Francesco d’Altobianco degli Alberti (...), Pulci, Guambullari i Bellincioni, zatim Berni i del Pistoia.“¹¹²

S druge strane karnevalskog, ali i izvanarnevalskog snižavanja ljubavne tematike, nalazi se proces uzdizanja ljubavi kao književne teme. Prema Auerbachu, proces sublimacije ljubavi je obilježje srednjovjekovne dvorske poezije: „Njeno središnje mjesto u dvorskoj kulturi postalo je uzorom visokom stilu europskih narodnih jezika, koji se polako oblikovao. Ljubav je postala predmetom visokog stila (...) i često bivala njegovim najvažnijim predmetom. S time zajedno išao je proces sublimacije ljubavi, koji je doveo do mistike ili galanterije.“¹¹³ Promatramo li maskeratu u odnosu na teme i stil visoke književnosti prethodnih razdoblja, možemo prepoznati upravo suprotan proces „desublimacije“ ljubavi, što nije isključiva karakteristika cehovskih pjesama iz 15. i 16. stoljeća, već se uklapa u stariju tradiciju koje su tragovi zatim prepoznatljivi, primjerice, i u burlesknom pjesništvu 16. stoljeća, kako navodi povjesničarka talijanske književnosti Silvia Longhi: „... burleskna poezija (koju pišu, sjetimo se, i eminentni liričari kao što su Della Casa, il Molza, il Caro, postavlja se u opoziciju spram lirske poezije (opoziciju koja često poprima oblik preciznog parodiranja tuđih tekstova). Suprotno od konvencija ljubavne lirike, ona prihvaća odvratne žene, homoseksualnu ljubav, ljubavi kurtizana, nisku anegdotalnost, razuzdani trijumf opscenosti.“¹¹⁴

¹¹¹ Singleton 1940: 11–12; „I canti degli artigiani, invece, sono costruzioni a doppio senso ed hanno la stessa genesi se non la forma d’arte di qualche novella di Boccaccio. [...] Il concetto equivoco di un canto carnascialesco non è creato da quel canto, ma è diffuso nel pubblico che lo ascolta e che se lo aspetta.“

¹¹² Orvieto 1992: 758–759; „Siamo insomma appieno nel solco maestro della tradizione ‘espressionistica’ fiorentina, di Burchiello, del Piovano Arlotto, di Francesco d’Altobianco degli Alberti (...), di Pulci, di Giambullari e del Bellincioni, poi del Berni e del Pistoia.“

¹¹³ Auerbach 2004: 143.

¹¹⁴ De Longhi 1997: 140; „... la poesia burlesca (che è praticata, si ricordi, anche da lirici eminenti, come il Della Casa, il Molza, il Caro, si configura in opposizione alla poesia lirica (un’opposizione che spesso prende la forma di una parodia puntuale di testi altrui). Contro le convenzioni della lirica amorosa, accoglie allora donne

Također izvan okvira karnevalskih žanrova, u kojima možemo uočiti i zatim analizirati desublimaciju topike karakteristične za književna djela visokog stila, iako prvenstveno kao tehniku karnevalizacije, sličan pristup ljubavnoj tematici u starijoj talijanskoj književnosti može se prepoznati, kako to tumači Dario Fo, već u stihovima pjesme *Rosa fresca aulentissima* Ciela d'Alcama iz prve polovice 13. stoljeća¹¹⁵ ili u šaljivim pjesmama pjesnika iz druge polovice 13. stoljeća i s početka 14. stoljeća, poput onih u kojima Cecco Angiolieri parodira stilnovističku ljubavnu topiku.¹¹⁶ Spomenimo također kako neki suvremeni teoretičari čitaju i Petrarkin prikaz ljubavi prema Lauri u *Kanconijeru* kao „prizemljenu“ stilnovističku ljubav, koja izaziva unutarnji konflikt lirskog subjekta: „Konflikt nastaje između privlačnosti Božje ljubavi s jedne strane i njegove ljubavi prema Lauri, zajedno sa svom njezinom privlačnošću, s druge strane...“¹¹⁷

Za razliku od navedenih primjera, maskerate su karnevalski žanr i stoga upravo karneval zadaje okvir za izvedbu, ali i za analizu, tekstova koji pripadaju tom žanru. Kako navodi Bruscagli: „I prije nego što to potvrdi čitanje samih pjesama, firentinska *piazza* kao scena simbolički izražava, u svojim zatvorenim granicama, buntovnost koja, bez obzira na sustavnu primjenu verbalne dvosmislenosti i drzovitu razuzdanost jezika, oslobađa autentično pučki smijeh, koji se može spustiti sve do grotesknog realizma (što je Bahtin zvao *sniženie*), u kojem se izražava i društveno te politički subverzivna pulzija karnevalskoga vremena.“¹¹⁸

Udvorne ponude ljubavne službe u maskeratama su svedene na seksualne ponude kroz mehanizam karnevalske degradacije, što Bahtin smatra osnovnim obilježjem grotesknog realizma: „Osnovno svojstvo grotesknog realizma je snižavanje, to jest prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, na plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu.“¹¹⁹ Naime, groteskni realizam kod Bahtina ne označuje samo groteskno-realistične slike, poput trudnih starica, nego i odnos između različitih tradicija i stilova: „Treba reći da je jedan od najvažnijih momenata komike srednjovjekovnog lakrdijaša

ripugnanti, amori omosessuali, amori di cortigiane, un'aneddotica bassa, e un generale, scatenato trionfo dell'osceno.“

¹¹⁵ V. Fo 1977: 112–123.

¹¹⁶ Ferroni 1992: 83–84.

¹¹⁷ Williams 2007: 63; „The conflict lies between the pull of God's love on the one side and his love for Laura, together with all the attractions she represents, on the other...“

¹¹⁸ Bruscagli 1986: x; „Prima ancora che una lettura dei canti lo confermi, la scena di piazza fiorentina esprime simbolicamente, nella sua chiusura, la riottosità a liberare, nonostante la pratica sistematica dell'equivoco verbale e la sbrigatizza ardita del linguaggio, un riso autenticamente popolare, capace di quell'abbassamento fino al realismo grottesco (ciò che Bachtin chiamava *sniženie*), in cui si esprime anche la pulsione socialmente e politicamente sovversiva del tempo carnevalesco.“

¹¹⁹ Bahtin 1978: 28.

bilo upravo prevođenje svakog visokog ceremonijala i obreda na materijalno-telesni plan (...). Baš na tim tradicijama grotesknog realizma naročito leže i mnoga snižavanja i spuštanja viteške ideologije i ceremonijala na zemlju u Don Kihotu.“¹²⁰

Na tom tragu, opsesivnu erotokomičnu alegorizaciju kao razlikovno obilježje firentinskih maskerata promatrat ćemo kao mehanizam karnevalskog prijenosa ljubavi na materijalno-tjelesni plan spolnosti uz primjenu komike, kao tehniku izazivanja komičnog efekta pomoću prijenosa tematike seksualnosti iz privatne sfere u javnu sferu karnevalskog zbivanja, za razliku od Ferronija, koji tumači spomenutu jednosmjernost prijenosa značenja s gotovo utilitarnog gledišta, kao primjenu književnog stvaralaštva za potrebe političkog programa potvrde društvenih zadanosti i odnosa moći: „Jedinstveni cilj (što je možda shvatio Lorenzo il Magnifico, ‘vladar’ koji se itekako znao služiti tom kulturnom formom), apsolutna je potvrda postojanog antropološkog sustava, kristalizacija prikaza spolnih odnosa kao odnosa moći, redukcija kognitivnog sadržaja svih mogućih predmeta korištenjem istih u erotskom smislu.“¹²¹

U strukturi maskerata, uz predstavljanje kazivača i prezentaciju ponude ili zamolbe u erotokomičnom ključu, ističe se još jedna sastavnica. Naime, firentinske maskerate često završavaju sažetim prikazom ponude ili pozivom što ga kazivači upućuju apostrofiranim primateljima. Oproštaj izvođača od publike, karakterističan za kraće dramske forme, u firentinskim maskeratama javlja se mnogo rjeđe.

Dakle, osim izvedbe kao razlikovnog svojstva koje nismo u mogućnosti proučiti, u samim tekstovima uvijek iznova nalazimo elemente koji se ponavljaju u različitim varijacijama pa ih stoga možemo smatrati razlikovnima za firentinsku maskeratu, a to su kazivači i adresati, deiktičnost i apostrofe, struktura koja uključuje predstavljanje kazivača, razradu prezentacije ponude ili zamolbe i sažeto završno ponavljanje prezentacije, kao i erotski dvostruki smisao, *doppio senso*, u komičnom ključu.

¹²⁰ Bahtin 1978: 28.

¹²¹ Ferroni 1976: 237; „Il fine comune (come forse aveva capito Lorenzo il Magnifico, ‘signore’ che seppe ampiamente servirsi di questa forma culturale) è quello della riconferma assoluta di un sistema antropologico costante, della cristallizzazione dell’immagine del rapporto sessuale come rapporto di potere, della riduzione della carica conoscitiva di ogni possibile oggetto tramite la sua utilizzazione in senso erotico.“

1.2. Forma ili formiranje korpusa

Formalni opis tekstova važan je početni korak u našem istraživanju firentinskih maskerata. Naime, prije nego što se pozabavimo sadržajem, nastojat ćemo opisati tipični, odnosno najčešći, oblik unutar kojeg se sadržaj strukturira kako bismo kasnije pokušali istražiti na koji način taj oblik, ako postoji, korespondira s tipičnim sadržajem maskerata.

Formiranje korpusa započinjemo eliminacijom tekstova koji su u naslovima ili u kazalima antologija posebno označeni kao trijumfi ili *trionfi* i kao kola ili *carri* što znači da ćemo primijeniti, kako navodi Orvieto, „podjelu, danas već kanonsku, na tragu što ga je zadao Lasca 1559., između trijumfa i kola (kojima bi pripadale barem *Canzone di Bacco* i *Dei sette pianeti*, koje su kod Martellija, kao i u mnogim rukopisima, datirane 1490.) i maskerata ili karnevalskih pjesama, koje su zaista prava pučka ili pseudopućka djela namijenjena grupnoj izvedbi ...“¹²² Pri tome ćemo ipak voditi računa o nepouzdanosti takvih paratekstualnih signala na koju upozorava Prizer.¹²³

U kazalu Guerrinijeve antologije (*Indice*; Guerrini 1883: 341–350) pjesme su podijeljene po autorima i navedene po naslovima. Kazalo broji više od tristo jedinica. U naslovima pjesama koji su navedeni u kazalu, odrednicu *trionfo* nalazimo u 24 jedinice,¹²⁴ a odrednicu *carro* samo u dvije (A. Alamanni: *Il carro della morte*; B. dell’Ottonaio, *Carro dei diavoli*).

U kazalu Singletonove antologije (*Indice*, Singleton 1936: 489–498), u koju nisu uvršteni Lorenzo de’ Medici ni Niccolò Macchiavelli, pjesme su također podijeljene po autorima i navedene po naslovima ili po prvom stihu. Kazalo broji nešto manje od tristo jedinica. Odrednicu *trionfo* nalazimo u dvadeset naslova,¹²⁵ a odrednicu *carro* u četiri (I. – *Trionfi* e

¹²² Orvieto 1992: 755; „...la distinzione, ormai canonica, fatta sulle orme del Lasca del 1559, tra trionfi e carri (cui apparterrebbero almeno le *Canzone di Bacco* e *Dei sette pianeti*, datate da Martelli, ma anche da molti manoscritti, al 1490) e maschere o canti carnascialeschi, questi vera e propria produzione popolare o pseudopopolare d’équipe...“

¹²³ V. Prizer 2004: 190–191.

¹²⁴ Pjesme koje su u naslovu označene kao *trionfi*: L. de’ Medici: *Trionfo di Bacco e d’Arianna*, *Trionfi dei sette pianeti*; Autori incerti antichi: *Trionfo d’amore e gelosia*; *Trionfo delle quattro complessioni*, *Trionfo delle tre Parche*, *Trionfo delle quattro Scienze matematiche*, *Trionfo dei quattro tempi dell’anno*; *Trionfo del vaglio*; *Trionfo della prudenza*; *Trionfo di Paris e d’Elena*, *Trionfo in dispregio dell’oro, dell’avarizia e del guadagno*; J. Nardi: *Trionfo della compagnia del Broncone nella venuta di papa Lione*; *Trionfo della fame e della gloria*; *Trionfo di Venere e Giunone*; A. Divizio da Bibbiena: *Trionfo della Dea Minerva*; B. Rucellai, *Trionfo della calunnia*; L. di Lorenzo Martelli, *Trionfo della pace*; G. Angiolini, *Trionfo del lauro*; A. Alamanni: *Trionfo dell’età*, *Trionfo de’ quattro elementi*; G. Strozzi: *Trionfo delle Furie*; G. detto il Giuggiola, *Trionfo de’ diavoli*, B. dell’Ottonaio, *Trionfo de’ pazzi*; Autori incerti: *Trionfo de’ poveri macinati*.

¹²⁵ Pjesme koje su u naslovu označene kao *trionfi*: I. – *Trionfi* e canzone anonimi: XLVIII. *Canzona del trionfo della pudicizia*, CIII. *Trionfo della prudenza*, CXI. *Trionfo delle quattro complessioni*, CXII. *Trionfo delle*

canzone anonimi: LXXXIV. *Canzona del carro del travaglio*; X. A. Alamanni: I. *Il Carro della morte*; XII. J. Nardi: III. *Canzona sopra il carro delle tre dèe*; XIII. C. de' Castellani: *Canzona del carro de' macinati*). Napominjem da je Nardijeva *Canzona sopra il carro delle tre dèe* u Guerrinijevoj antologiji tiskana pod naslovom *Trionfo di Venere i Giunone* (str. 94).

Castellani navodi da se trijumfi i maskerate razlikuju ne samo po sadržaju i stilu, već i po obliku: „Možemo uočiti razliku i na metričkom planu: trijumfi su pisani kao *canzone*, a cehovske pjesme kao *ballate*. Dakle, nema nikakve sumnje u to da postoji objektivna razlika između trijumfa i cehovskih pjesama, koja odgovara Lascinoj nominalističkoj podjeli na ‘trijumfe’ i ‘maskerate’.“¹²⁶ S obzirom na to da se ovom radu bavimo prvenstveno maskeratama, samo ćemo kratko napomenuti da postoje i pjesme pisane u obliku *ballate* koje su označene kao *trionfi*, poput Medicijeva *Trionfo di Bacco e Arianna*, iako su takvi primjeri rijetki. Što se tiče malobrojnih pjesama koje su označene kao *carri*, *Canzona del carro del travaglio* (Singleton 1936: 112–113) nepoznatog autora ima shemu rime ABBBCC, Ottonaiov *Carro de' diavoli* (Bracci 1750: 423) ima shemu rime ABABACC, dok su Alamannijev *Il Carro della morte* (Singleton 1936: 238–239) i Castellanijeva *Canzona del carro de' macinati* (isto, str. 255–256) ispjevani u formi *ballate*.

Spomenute antologije sadrže i pjesme koje nisu posebno označene kao *trionfi* ili *carri*, ni u naslovima pjesama niti u kazalima, ali odgovaraju ranije navedenim opisima tih žanrova koje možemo naći u književnopovijesnoj literaturi. Kao primjer pjesama koje odgovaraju opisima žanrova *carro* ili *trionfo* iz književnopovijesne literature i koje u ovom radu nećemo posebno analizirati, kratko ćemo razmotriti pjesmu nepoznatog autora koju nalazimo kao *Canto delle ninfe* (Bracci 1750: 560–561; Guerrini 1883: 327–328) i kao *Canzona delle ninfe* (Singleton 1936: 128–129). Uz uvodni distih, pjesma broji pet strofa sa shemom rime ABABBACC. Adresat je apostrofiran u uvodnom distihu kao slavni gospodin, „illustre almo signore“. U pjesmi se opisuje prizor nimfi i božanstava, kao što su Ceres, Cibela, Minerva i Bakho, koja uglednome gospodaru pružaju raznovrsne plodove kao nagradu za njegove vrline, a završava

quattro scienze matematiche, CXIV. *Trionfo dei quattro tempi dell'anno*, CXV. *Trionfo d'amore e gelosia*, CXVII. *Trionfo in dispregio dell'avarizia*, CXLVII. *Trionfo delle tre Parche*; CLI. *Trionfo di Paris e d'Elena*; I. A. D. da Bibbiena, *Trionfo della dea Minerva*; III. B. da Rucelai, *Trionfo della calunnia*; VII. G. Angiolini, I. *Trionfo del lauro*; IX. B. Bonaccorsi, II. *Trionfo dell'amor divino*; X. A. Alamanni, II. *Trionfo dell'età dell'uomo*, III. *Trionfo de' quattro elementi*; XII. J. Nardi: I. *I sette trionfi del secolo d'oro*, II. *Trionfo della fama e della gloria*; XIX. G. detto il Giuggiola: XV. *Trionfo de' diavoli*; XX. G. dell'Otonaio: XVI. *Trionfo de' pazzi*, XXII. L. di Lorenzo Martelli: *Trionfo della pace*.

¹²⁶ Castellani 2006: 4–5; „La distinzione può essere portata avanti anche su un piano metrico: i trionfi utilizzano la forma della canzone, mentre i canti dei mestieri sono in forma di ballata. Esiste dunque indubbiamente una differenza oggettiva tra trionfi e canti dei mestieri, che corrisponde alla distinzione nominalistica del Lasca tra ‘trionfi’ e ‘mascherate’“.

zazivom božanske pomoći Jupitera i Junone. Riječ je o pjesmi alegorijsko-mitološke tematike. Po tematici, stilu, sadržaju i strukturi, ona odgovara žanru *trionfo*.

Korpus sastavljen na temelju Guerrinijeve i Singletonove antologije, iz kojeg su isključene pjesme koje su označene kao *trionfi* ili kao *carri*, ali i pjesme koje po tematici, strukturi i drugim karakteristikama odgovaraju opisima tih žanrova koje možemo naći u radovima autora koji su se bavili firentinskim karnevalskim pjesmama, kao i malobrojne pjesme koje ne odgovaraju opisima nijednog karnevalskog žanra (npr. dvije Ottonaiove ljubavne *Canzoni* u Guerrini 1883: 253–254), broji tristotinjak pjesama. Oko dvije trećine tih pjesama pisano je u obliku *ballate*.

U svom metričkom rječniku, Bertone definira *ballatu* kao staru talijansku pjesničku formu koja se razvila u 13. st. u Firenzi i Bologni, a izvorno je bila namijenjena izvedbi uz glazbenu, ali i plesnu pratnju.¹²⁷ *Ballate* su pisane *endecasillabima* i *settenarima*. Sastoje se od uvodne strofe poznate kao *ritornello* ili *ripresa* u obliku jednog stiha (*ballata piccola*), dvostiha (*ballata minore*), trostiha (*ballata mezzana*), četverostiha (*ballata grande*) ili više od četiri stiha (*ballata stravagante*) i varijabilnog broja drugih strofa ili *stanza* koje su obično duže od uvodne strofe. Uvodna strofa *ballate* zadaje rimu zadnjih stihova svih drugih strofa. *Stanze* se sastoje od *mutazioni* ili *piedi*, odnosno rimovanih parova stihova koji ne ponavljaju rimu iz uvodne strofe, a završavaju *voltom*, parom stihova koji se rimuju sa stihovima iz uvodne strofe. *Ballata* pisana *ottonarima*, umjesto kombinacijom *settenara* i *endecasillaba*, poznata je i kao *frottola* ili *barzelletta*. U literaturi se često shema rime *ballata* navodi tako da se *endecasillabi* označuju velikim slovom. S obzirom na to da za našu analizu povezanosti forme i strukture maskerate nije ključno je li pjesma s uvodnom *ripresom* pisana kao *ballata* u *endecasillabima* i *settenarima* ili kao *ballata* u *ottonarima* ili *frottola*, ta se konvencija u ovom radu ne primjenjuje.

Među pjesmama u obliku *ballate* ili *frottole* iz obrađenog korpusa, vrlo je čest najjednostavniji oblik poznat kao *zejel*, *zajal* ili *strofa zagialesca*. Bertoneov metrički rječnik definira *zejel* kao formu arapsko-španjolskog podrijetla s osnovnom shemom rime AAAX.¹²⁸ Pjesme u obliku *zejel* sastoje se od različitog broja *stanza* od po četiri stiha, pri čemu se međusobno rimuju prva tri stiha pojedinačnih strofa (AAA) i posljednji stihovi svih strofa (X). Rima posljednjih stihova preuzeta je iz uvodne strofe, odnosno *riprese*, a ona je obično rimovani dvostih (XX) ili nerimovani dvostih (XY). *Zejel* se također smatra najprimitivnijim

¹²⁷ Bertone 1999: 26.

¹²⁸ Bertone 1999: 225.

oblikom *ballate* u kojem je prvi par stihova (AA) *pie*de, a drugi par (AX) *volta*. Pjesme iz našega korpusa pisane u formi *zejel* čine oko šestinu ukupnog broja obrađenih tekstova. Naime, u tom obliku napisano je četrdesetak pjesma. Uvodna strofa pjesama u formi *zejel* najčešće je rimovani dvostih. Dužina pjesama varira, od pjesama srednje dužine s pet, šest strofa do dugih pjesama s trinaest ili četrnaest strofa. Jedna od najdužih maskerata u formi *zejel* ima dvadeset strofa (n.a., CIX – *Canzona de' coreggiai*, u: Singleton 1936: 145–146).

Pjesme iz analiziranih antologija najčešće su pisane kao *ballate* sa shemom rime ABAB BCCX, koji Bertone naziva najzreljim oblikom stare *ballate*.¹²⁹ Takvih pjesama u našem korpusu ima više od devedeset. Pjesme u tom obliku nalazimo najčešće u *ottonarima* kao *frottole* ili u kombinaciji *settenara* i *endecasillaba* kao *ballate*. *Ripresa* može biti obgrljeno rimovani četverostih (XYXX), rimovani dvostih (XX) ili trostih (XXY ili XYY). Riječ je o pjesmama različite dužine, od jedne pa do deset strofa. Jedna od tih *ballata* ima i kodu, pri čemu je koda ponovljeni uvodni četverostih (G. Giuggiola, *Canto di lanzi pescatori all'aringhe*, u: Guerrini 1883: 174–175).

Drugi najčešći oblik je ABABBX. Naš korpus broji više od šezdeset takvih *ballata* ili *frottola*. Ako je uvodna strofa četverostih u obliku XYXX, zadnji stih strofa rimuje se s unutarnjim elementom obgrljene rime uvodnog četverostiha (ABABBY). Uvodna strofa je rimovani dvostih, trostih ili četverostih (30). Riječ je o pjesmama različite dužine, od tri pa do jedanaest strofa. Jedna pjesma pisana u obliku ABABBX ima i kodu, i to ponovljeni uvodni četverostih (Lenzoni, *Canto di lanzi tamburini*, u: Guerrini 1883: 135–136).

Prema tome, kad govorimo o *ballati* ili *frottole*, u našem korpusu najčešće nalazimo oblike ABABBCCX, ABABBX ili *zejel*. Potvrdu te analize nalazimo kod Castellanija: „Najtipičniji metrički oblik povodi se za shemom kojom su se Lorenzo i Poliziano često služili u drugoj polovici 15. st.: [to su] *ballate* u *ottonarima* abab bx ili pak abab bccx (...). Osim toga nalazimo *ballate* u *endecasillabima* i *settenarima* ili samo *endecasillabima* u primitivnom obliku AAAX u kojem je pisana *Canzona dei confortini*. Primjenjuje se, dakle, shema *ballate*, i katkad *frottole-barzellette* ili pjesme za ples.“¹³⁰

¹²⁹ Bertone 1999: 28.

¹³⁰ Castellani 2006: 41; „La forma metrica più tipica ricalca infatti uno schema ampiamente collaudato da Lorenzo e dal Poliziano nella seconda metà del Quattrocento: ballate di ottonari abab bx oppure abab bccx (...). Altre volte troviamo ballate di endecasillabi e settenari o di soli endecasillabi nella primitiva forma AAAX, che è anche della *Canzona dei confortini*. Viene applicato dunque lo schema della ballata, variato con quello della frottola-barzelletta o canzone a ballo.“

Osvrnut ćemo se i na pjesme pisane u oblicima koji imaju neka, ali ne i sva obilježja *ballate* ili *frottole*. Ti su oblici uglavnom različite varijacije *ballate*, što Castellani ističe kao karakteristiku Lascinih autorskih maskerata: „Postupno, cehovske karnevalske pjesme udaljuju se od oblika *ballate* i organiziraju se u autonomne strofe. Lasca, na primjer, gotovo isključivo koristi *endecasillable* i *settenare* u obliku *ballate*, ali bez ponavljanja posljednje rime *riprese* (na primjer XyY aBaBbcC, *Giucatori di palla a maglio*).“¹³¹

U pjesmama koje nisu *ballate* nalazimo različite sheme rime (ABABCCD, ABABBCCDD, ABBAACDC, ABABCBC, ABABACCDD). Pjesme sa shemom ABABBCC poput Lascinih maskerata obično su pisane kombinacijom *settenara* i *endecasillaba*. Uglavnom je riječ o varijacijama *ballate* koje zadržavaju kraću uvodnu strofu u obliku distiha, trostiha ili četverostiha, iako ona ne zadaje rimu za ostale strofe. Uglavnom se radi o pjesmama srednje dužine, od četiri do sedam strofa, a najkraća ima samo jednu strofu, izuzmemo li uvodnu (B. Varchi, *Canto di greci schiavi*, u: Guerrini 1883: 259–260), a najduže po deset strofa (npr. P. da Volterra, *Canto di maestri di far mantici o soffioni*, u: Guerrini 1883: 259–260).

Osim *ballata* i varijacija *ballata* koje prevladavaju, spomenut ćemo i četiri pjesme u obliku toskanske *ottave* (*endecasillabo*, ABABABCC) iz Guerrinijeve antologije (Milano, 1883.): *Canto del moro di granata* nepoznatog autora (str. 79–80), Gellijev *Canto di maestri di far specchi* (str. 141–142), Lascin *Canto de' pellegrini d'amore* (str. 296–297) i *Canto de' pescatori* nepoznatog autora (str. 305–308).

Pjesme koje čine korpus koji smo za potrebe ovog rada formirali prethodno opisanim postupkom eliminacije najčešće su, premda ne i isključivo, pisane u obliku *ballate* ili varijacija *ballate*, i to kombinacijom *settenara* i *endecasillaba*, zatim *ottonarima* te *endecasillabima*. Obično počinju kraćom uvodnom strofom, dok je koda mnogo rjeđa. Dužina pjesama varira, od samo jedne *stanze* do dvadeset *stanza*, ali uglavnom se radi o pjesmama srednje dužine, od četiri do osam *stanza*. Najčešće su ispjevane u obliku *ballate*, odnosno *frottole*, koje se prepoznaju po kraćoj uvodnoj strofi, koja zadaje rimu zadnjih stihova svih sljedećih strofa. Kraća uvodna strofa obilježje je i varijacija *ballate*, iako ona tada nema formalnu funkciju *riprese* koja se rimuje s *voltama* u svim ostalim *stanzama*.

¹³¹ Isto: „Successivamente, i canti carnascialeschi dei mestieri tendono a svincolarsi dalla forma della ballata e ad organizzarsi in strofe autonome. Il Lasca, ad esempio, impiega quasi esclusivamente metri di endecasillabi e settenari in forma di ballata, ma senta ripetizione dell'ultima rima della ripresa (ad esempio XyY aBaBbcC, *Giucatori di palla a maglio*).“

Prema tome, ukratko, firentinske maskerate najčešće su pjesme srednje dužine od četiri do osam strofa pisane *settanarima* i *endecasillabima*, *endecasillabima* ili *ottonarima*, s kraćom uvodnom strofom i bez kode. Obično su ispjevane u obliku *ballate grande* ili *minore* sa shemom ABABBCCX, ABABBX, u obliku *zejel* ili kao varijacije *ballate*.

1.2.1. Odnos između forme, strukture i funkcija

Kako smo vidjeli, firentinske maskerate su najčešće *ballate* ili pak *ballate* u *ottonarima*, odnosno *frottole* ili *barzellette*. Formalni element ponovljene rime na kraju svake strofe kroz cijelu pjesmu, bila ona sastavljena od dva četverostiha ili trinaest strofa po osam stihova, otvara mogućnost za ponavljanje motiva kako u glazbi tako i u plesnim figurama. Takvo ponavljanje povezuje izvedbu u pamtljivu i prepoznatljivu cjelinu. Mogućnost primjene repetitivnosti u svrhu pamtljivosti čini *ballatu* pogodnim oblikom teksta za izvedbeni žanr.

Ponavljjanje uvodne rime na kraju svake strofe stvara prepoznatljivost, kohezivnost, pamtljivost. Kod pjesama pisanih u obliku *ballate*, rima zadnjih stihova strofa zadana je u uvodnoj strofi i proteže se kroz cijeli tekst. Međutim, analiza korpusa pokazuje da je velik dio maskerata koje nisu *ballate* zadržao posebnu uvodnu strofu, unatoč tome što ona u takvim slučajevima ne diktira rimu koja će se kao kohezivni element protezati kroz čitav tekst. Ako uvodna strofa, koja oblikom odudara od ostatka teksta, nema tu funkciju, tj. ako ne zadaje rimu završnih stihova ostalih strofa, zbog čega je opstala u oblicima koji su se odvojili od tipičnog oblika *ballate*? Zbog čega je pjesnici zadržali? Da bismo mogli odgovoriti na to pitanje, razmotrit ćemo način na koji se oblik *ballate* i sama uvodna strofa primjenjuju u maskeratama, pomnije proučiti njihove strukturne funkcije unutar cjeline.

Ako je suditi po učestalosti, posebna uvodna strofa koja je kraća i ima drugačiju shemu rime od drugih strofa nije svojstvena samo obliku *ballate*, nego je i jedan od osnovnih formalnih razlikovnih elemenata pjesama pisanih u žanru firentinske maskerate. Kao primjer uzet ćemo uvodnu strofu maskerate slastičara *Canto dei bericuocolai* Lorenza de' Medicija, koju Lasca ističe kao prvu maskeratu slavnog firentinskog kneza, ali i prvu maskeratu uopće. Suvremeni autori navode tu pjesmu pod naslovom *Canto de' confortini* kao najstariju poznatu maskeratu, koja je nastala između 1475 i 1478.¹³² *Canto* je pisan *endecasillabima* u najjednostavnijem obliku *ballate*, *zejelu*. Uvodna strofa je rimovani dvostih:

Bericoucoli, donne, e confortini!

Kolači, žene, i bombončini!

Se ne volete, i nostri son de' fini.

Ako ih želite, naši su vam fini.

(L. de' Medici, *Canto dei bericuocolai*, stihovi 1–2, u: Guerrini 1883: 20–21)

¹³² V. Castellani 2006: 24.

Distih sadrži tri zasebne semantičke cjeline koje imaju tri prepoznatljive funkcije. To su prezentacija ponude, apostrofiranje adresata i reklama. Kazivači, koji se ne predstavljaju direktno, definiraju svoju ponudu, u ovom slučaju slatkiše. Prezentiraju ih usklikom, a kasnije dodatno razrađuju prezentaciju pohvalom ponude u stilu reklamnog slogana: „naši su vam fini.“ Uvodna strofa pisana je u stilu reklamne ponude uličnih prodavača i podsjeća na Bahtinove elemente uličnog govora koji „pripadaju najstarijem sloju uličnog života“.¹³³ Pogledajmo još jedan primjer prezentacije ponude, uvodnu strofu maskerate *Canto de' calzolari*, koju pod imenom Lorenza de' Medicija nalazimo kod Guerrinija (Milano, 1883.), ali ne i kod Orvieto (Rim, 1991.):

A queste belle scarpe, alle piane!le!

Gle lijepe cipele i papuče!

Venite a comperar, donne e donzelle!

Dođite kupovati, djevojke i žene!

(Lorenzo de' Medici,* *Canto de' calzolari*, stihovi 1–2, u: Guerrini 1883: 25–26)

Uvodna strofa koja sadrži prezentaciju ponude pisana je u stilu karakterističnom za ponude uličnih prodavača, a ima funkciju posredne identifikacije kazivača. Naime, kazivači maskerate nude i reklamiraju svoje proizvode, odnosno slatkiše ili, u našem drugom primjeru, cipele. Dakle, kazivači prve maskerate su slastičari, *bericuocolai*, dok su kazivači druge maskerate postolari, *calzolari*.

Ti predstavnici dvaju različitih zanimanja, rečeno jezikom suvremenih stručnjaka za oglašavanje, točno znaju koja je njihova ciljna skupina. To su žene. Oni se obraćaju ženama i hvale svoju robu pred njima. Njihova pjesma namijenjena je ženama koje su kao adresat izrijekom identificirane i apostofirane u uvodnoj strofi.

Na temelju citiranih kratkih uvodnih strofa maskerata slastičara i postolara tiskanih u Guerrinijevoj antologiji možemo pretpostaviti da će tekstovi pripadajućih pjesama biti strukturirani kao obraćanje kazivača određenim adresatima. Na temelju samo dva uvodna stiha iz prve maskerate već možemo ukratko opisati kazivače kao prodavače slatkiša koji posebno naglašavaju dvije vrste proizvoda, a to su *bericuocoli* i *confortini*, i to kao ulične prodavače vične reklamnim strategijama koji se služe raznim sredstvima za privlačenje pažnje, poput uzvika i reklame.

Možemo ih čak i zamisliti, vizualizirati ih kao grupu prodavača koji pokazuju svoje proizvode i hvale ih na sav glas. U svakom slučaju, primijenjena tehnika privlačenja pažnje publike u

¹³³ Bahtin 1978: 201.

potpunosti je suprotna afektiranoj skromnosti ozbiljnih retoričara, iako ima istu funkciju ili zadatak: „Zadatak govornika bijaše da u uvodu učini slušaoce naklonima, pažljivima i pristupačnima.“¹³⁴ Zadatak izvođača maskerata, a time i funkcija uvodne strofe teksta, ne razlikuje se od zadatka govornika o kojima piše Curtius. Karnevalsku publiku treba učiniti naklonom, pažljivom i, što je važno za maskeratu kao žanr izvođen za vrijeme karnevala na gradskim ulicama, na vrlo maloj udaljenosti od publike, spremnom za interakciju s izvođačima, pa i kroz dodir.

Za razliku od kazivača koji su predstavljeni kao prodavači slatkiša i postolari, dakle kao predstavnici nižeg staleža, uvodna strofa ne donosi nikakve sociološke informacije o adresatima, o ženama kojima se kazivači obraćaju. Takav nedostatak „podataka“ o adresatima tipičan je ne samo za uvodne strofe, nego i za firentinsku maskeratu kao žanr. O adresatima maskerata možemo nešto doznati samo odvažnom ekstrapolacijom na temelju teksta, dopunjenom povijesnim saznanjima o položaju žena u tom vremenu, osim u slučajevima kada su kazivači ženskog roda i, dodatno, iz maskerata koje tematiziraju „žensko pitanje“, odnosno pjesama u kojima se kazivačice žale na svoj rodno uvjetovani društveni položaj.

Nakon kratkog ekskursa na temu adresata, vratit ćemo se na pitanje funkcije zasebne uvodne strofe. Formalno gledano, uvodna strofa zadaje rimu zadnjih stihova svih ostalih strofa spomenutih dviju maskerata. Međutim, ona ima i važnu funkciju koja nije vezana za formu, a to je funkcija dvostruke identifikacije: uvodna strofa identificira kazivače i adresate. S gledišta stila, uvodna strofa zadaje ton maskerata kao pjesama pisanih „u reklamerskom duhu lakrdijaškog izvikivača i vašarskog prodavca...“¹³⁵ S obzirom na to da se radi o izvedbenoj formi, uzvik, reklama, ali i pozivi adresatima, što također često srećemo u maskeratama, sredstva su za privlačenje pažnje publike.

Gotovo sve uvodne strofe maskerata pisanih u obliku *ballate* objedinjuju ove tri funkcije, iako ima odstupanja i varijacija. Ali, što je s uvodnim strofama pjesama koje nisu pisane u obliku *ballate*, odnosno pjesmama u kojima uvodna strofa nema formalnu funkciju kao *ripresa*? U tom slučaju, uvodna strofa ne zadaje rimu koja se ponavlja kroz čitavu pjesmu, ali će unatoč tom gubitku formalne funkcije *riprese* zadržati barem jednu od gore spomenutih funkcija. Dakle, imat će funkciju identifikacije kazivača ili adresata ili pak funkciju privlačenja pažnje izvantekstnih primatelja teksta. Prema tome, iako u nekim maskeratama uvodna strofa gubi formalnu funkciju karakterističnu za oblik *ballate*, ona zadržava funkcije tipične za maskeratu

¹³⁴ Curtius 1998: 94.

¹³⁵ Bahtin 1978: 175.

kao ulični, karnevalski, izvedbeni žanr, kao pjesmu maskirane skupine koja se obraća adresatima u redovima karnevalske publike, i možda je se upravo zbog toga autori teže odriču nego samog oblika *ballate*. U takvim maskeratama uvodna strofa prestaje biti formalni razlikovni element *ballate* kao pjesničkog oblika, ali može se čitati kao razlikovni element žanra maskerate. Funkcija identifikacije kazivača nije u uvodnim strofama uvijek izvedena posredno, kroz predstavljanje ponude. Slastičari i postolari, kako smo vidjeli, predstavljaju se posredno, kroz proizvode koje nude ženama. No, prezentacija proizvoda nije jedina vrsta posredne identifikacije kazivača u firentinskim maskeratama. Kao sredstvo identifikacije nalazimo i govorne iskaze tipične za određene društvene skupine, poput traženja milostinje u slučaju maskerata siromaha, ili pak jezične pogreške po kojima se prepoznaju kazivači koji predstavljaju strance. Kazivači se također mogu posredno predstaviti pozivom upućenim publici. Na primjer, kockari iz maskerate nepoznatog autora u uvodnoj se strofi posredno identificiraju pozivom na igru:

Chi vuol di voi giocare agli aliossi,	<i>Tko želi na košćice zaigrati,</i>
venga, che noi siáno parati e mossi.	<i>nek' dođe, jer mi smo spremni i pripravní.</i>

(n.a., CXX – *Canzona de' giuocatori d'aliossi*, stihovi 1–2, u: Singleton 1936: 162–163)

Uz posrednu identifikaciju kroz prezentaciju ponude, u tekstovima firentinskih maskerata nalazimo i posrednu identifikaciju kazivača po načinu govora, a ona ima i komičnu funkciju. S obzirom na to da se jezične pogreške i nepravilan izgovor u nekim firentinskim maskeratama javljaju u funkciji identifikacije i komične karakterizacije maskeratnih kazivača, čitatelj, kao i karnevalska publika, prepoznaje skupinu koju kazivači predstavljaju. Naime, jezične pogreške identificiraju kazivače u posebnoj podgrupi maskerata stranaca ili *lanza*. U tim su maskeratama kazivači najčešće njemačkog podrijetla, kao u maskerati prodavača noževa. U uvodnoj strofi te maskerate kazivači se kroz prezentaciju i reklamu svojih proizvoda posredno identificiraju kao prodavači noževa, a način govora označuje ih kao strance:

Fatte innanzi Florentine,	<i>Hodite naprijed, Firentine,</i>
Vien vie preste, non tardare,	<i>Dodite brzo, ne se kasnite,</i>
Se foler da noi comprare	<i>Ako šelite od nas da kupite</i>
Buone aguzze, cortelline.	<i>Dobra sječiva, noševe.</i>

(G. Giuggiola, *Canto di lanzi coltellinai*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 166–167)

U maskeratama iz firentinskog korpusa ipak najčešće nalazimo direktnu identifikaciju kazivača kroz najjednostavnije formule predstavljanja „mi smo...” ili „to smo mi”. Ovakvo predstavljanje kazivača obično je popraćeno i apostrofiranjem adresata, a kazivači se često izravno predstavljaju u već prvom stihu uvodne strofe, kao u pjesmi o „majstorima od igle”:

Donne, noi siam maestri che coll’ago, *Žene, mi smo majstori od igle,*
Facciamo lavor sì bel ch’ognun n’è vago *Radimo tako lijepo da se svi vesele.*

(G. Gelli, *Canto degli agucchiatori*, stihovi 1–2, u: Guerrini 1883: 143–144)

Sličnim apostrofiranjem adresata i predstavljanjem kazivača počinje i pjesma majstora obrtnika koji se bave izradom posuđa. Oni se predstavljaju kao došljaci, ali ne i stranci kojima firentinski *volgare* nije materinji jezik. Uvodna strofa ove *ballate grande* sadrži identifikaciju kazivača kroz predstavljanje dopunjenu prezentacijom zanimanja kao i apostrofiranje adresata:

Noi siam, donne, forestieri, *Mi smo, žene, došljaci,*
Venuti a stare in questa città vostra. *Došli stanovati u ovom vašem gradu.*
Il mestiere e l’arte nostra, *Zanat i umijeće naše*
E’ fare infrescatoï, tazze e bicchieri. *Izrađivat’ je vrčeve, tanjure i čaše.*

(B. Talani, *Canto di maestri di far bicchieri*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 146)

Izravno predstavljanje kazivača često je praćeno reklamnom prezentacijom ponude ili samohvalom. Kao što su u maskerati slastičara ponuđeni slatkiši ukusni, a u maskerati postolara ponuđene cipele udobne i lijepe, tako su i pekari iz *Canto dei fornai*¹³⁶ vješti majstori svog zanata:

Donne, noi siam giovani fornai, *Žene, mladi mi smo pekari,*
Dell’arte nostra buon maestri assai. *Svog zanata jako dobri majstori.*

(n.a./LM, *Canto di fornai*, stihovi 1–2, u: Guerrini 1883: 38–39)

Samohvala maskeratnih kazivača podsjeća na „pohvale i kovanja u zvezde”¹³⁷ na koje Bahtin skreće pozornost kada govori o uličnom govoru, na „tipičan obrazac tona i stila uličnih

¹³⁶ Suvremeni antologičari (Orvieto 1991, 1992; Sanguineti 1992) pripisuju je Mediciju, a Guerrini je donosi kao maskeratu nepoznatog autora. U ovom radu to je naznačeno kao “n.a./LM”.

¹³⁷ Bahtin 1978: 175.

izvikivanja“¹³⁸ uz uobičajeno „nagomilavanje superlativa“.¹³⁹ Formule pretjerivanja u maskeratama, kao mimeza privlačenja pažnje potencijalnih kupaca proizvoda ili usluga koje nude ulični prodavači, mogu biti i oprečne samohvali ako je riječ o maskeratama kazivača u kojima se komika ostvaruje pretjeranom patetikom, poput kazivačica iz Giuggioline maskerate *Canto di zingane* (u: Guerrini 1883: 187–188), koje naglašavaju svoj sažaljenja vrijedan položaj. Pretjerivanje, bilo to u obliku reklame ili pak u obliku patetične prezentacije nevolja kazivača, uobičajena je tehnika kojom se ostvaruje komika, kako navodi Henri Bergson: „Pretjerivanje je komično kad dugo traje, naročito kad je sistematsko: tada se zapravo pretvara u metodu transpozicije. Ona tako uspješno izaziva smijeh da su neki autori zbog toga definirali komično kao pretjerivanje...“¹⁴⁰

Identifikaciju kazivača često prate deiktički elementi s izvantekstnom referencijom koja upućuje na kostimografiju ili scenografiju, poput izraza „come vedete“ ili „kako vidite“, premda treba naglasiti da primjena deikse nije ograničena na uvodnu strofu. Tako će kazivači iz sljedeće maskerate nepoznatog autora skrenuti pozornost karnevalske publike na kostime i naglasiti da upravo kostimi „pokazuju“, „mostran“, koju to društvenu skupinu predstavlja maskirana skupina koja izvodi maskeratu:

Donne, l'abito e 'l foco	<i>Žene, odjeća i vatra</i>
mostran che s'iam perfetti scoppiettieri...	<i>pokazuju da smo savršeni strijelci iz puče...</i>

(n.a., CXXII – *Canto degli scoppiettieri*, stihovi 1–2, u: Singleton 1936: 165–166)

U gornjem primjeru, pažnja publike skreće se na izgled izvođača kao izvantekstni element identifikacije kojemu čitatelj, za razliku od karnevalske publike, nema pristupa, kao i u maskerati paževa i dvorjana:

Donne, gli abiti nostri non istrani	<i>Žene, naše ruho koje nije strano</i>
ferma notizia vi daranno appieno	<i>Jasno će vas i potpuno izvijestiti</i>
come paggi s'ian tutti e cortigiani.	<i>Da svi smo mi paževi i dvorjani.</i>

(F. Prete, *Canzona de' paggi e cortigiani*, stihovi 1–3, u: Singleton 1936: 374–376)

Identifikaciju kazivača kroz neposredno predstavljanje koja objedinjuje sve prethodno utvrđene funkcije, odnosno identifikacijsku funkciju predstavljanja kazivača, deiktičku

¹³⁸ Isto.

¹³⁹ Bahtin 1978: 177.

¹⁴⁰ Bergson 1978: 82–83.

funkciju isticanja izvantekstnih elemenata izvedbe i reklamnu funkciju privlačenja pažnje publike na proizvode ili vještine kazivača, možemo pojednostaviti i prikazati na sljedeći način: „[Adresati], [kako vidite], mi smo *identifikacijska odrednica [reklama]*“, a indirektno ili posredno predstavljanje ovako: „[Žene], pogledajte/kupite/probajte naše proizvode/vještine [koji su, kako vidite, *reklama*]“. Elementi navedeni u uglatim zagradama su tipični, ali nisu nužno uvijek prisutni.

Posljednje strofe maskerata nemaju tako istaknutu i prepoznatljivu funkciju kao uvodne strofe koje zadržavaju funkciju početne identifikacije kazivača i apostrofiranja adresata čak i kada ne zadržavaju formalnu funkciju *riprese*. Završne strofe firentinskih maskerata često su tek posljednje strofe u nizu, bez posebnih formalnih obilježja po kojima bi se razlikovale od ostalih strofa i bez posebne prepoznatljive funkcije. Tekst završava nenajavljeno, gotovo naprasno. Nema ni „abruptnih“ formula koje „priopćavaju čitatelju [u slučaju maskerata, publici] da je djelo završeno“¹⁴¹. Kao primjer pogledajmo posljednju strofu maskerate čistača zahoda:

Ha ciascun il suo piombino

Svaki ima svoju olovnicu

Grande e grosso e benetrante.

Veliku i debelu i prodornu jako.

Quando al luogo sei vicino,

Kad si blizu pravom mjestu,

E che 'l tondo è lì davante,

I točno ispred staviš kuglu,

Tu vel metti in uno stante,

Uguraj je odmah, brzo,

Poi lo cavi e lo riponi.

Pa vadi i opet meći.

(n.a., *Canto de' votacessi*, stihovi 27–32, u: Guerrini 1883: 28–29)

Za razliku od pjesme čistača zahoda koju navodim kao primjer maskerata kod kojih posljednja strofa ne sadrži naznaku svršetka izvedbe, firentinske maskerate često završavaju sažetim ponovnim iznošenjem ponude što u tekstu signalizira i kraj izvedbe. U završnoj strofi maskerate ličilaca *Canto degl'imbiancatori di case* kazivači ističu da su sve rekli i tako izrijeком označuju da je maskerati došao kraj. Nakon toga, u svojevrsnom sažetku cijele pjesme, još jednom nude svoje usluge ženama pri čemu udvorno naglašavaju da su spremni podučavati žene bez naknade:

¹⁴¹ Curtius 1998: 101.

Noi v'abbiam detto il tutto. Or se qualcuna	<i>Mi rekli smo vam sve. Sad ako neka</i>
Vuol che noi l'aiutiamo, eccoci a voi	<i>Želi da joj pomognemo, do vas žurimo</i>
Volentier, pronti e senza spesa alcuna	<i>Rado, spremni i bez ikakva troška</i>
V'aiuteremo e mostrerenvi poi	<i>Pomoći vam, a poslije pokazat ćemo</i>
Che tutta l'arte e ciò che abbiamo in noi	<i>Da sve umijeće i ono što u sebi imamo</i>
Tutt'è al commando vostro:	<i>Sve je to na zapovijed vašu:</i>
E metterem di nostri,	<i>I uporabit ćemo svoje,</i>
Se vorrete, il pennel, donne e' colori.	<i>Budete li htjele, četke, žene, i boje.</i>

(P. F. Giambullari, *Canto degl'imbiancatori di case*, stihovi 37–44,

u: Guerrini 1883: 128–129)

Kazivači u završnoj strofi sažeto ponavljaju ponudu ili zamolbu, naglašavaju spremnost ili želju da za adresate obave posao za koji su stručni, da im prodaju svoju robu ili ih poduče svom zanatu, uz ismijavanje udvornosti viteške kulture kroz naglašavanje spremnosti kazivača da budu na usluzi bez ikakve naknade. Završne strofe katkad sadrže i poziv na bliži tjelesni kontakt. Kazivači tako pozivaju adresate da im se pridruže u aktivnosti koju predstavljaju i hvale, poput lova ili neke igre, da razgledaju i opipaju ponuđenu robu, kao u maskerati o fazanu *Canto del fagiano*:

.... Orsù chi comprar vollo	<i>... A sad tko hoće ga kupit'</i>
Apra la borsa e l'uccel pigli in mano	<i>Nek' otvori torbu i pticu uzme u ruku.</i>

(n.a., *Canto del fagiano*, stihovi 43–44, u: Guerrini 1883: 80–81)

U nekim maskeratama kazivači pozivaju adresate u intimniji prostor. Kako objašnjava George W. McClure, „karnevalska pjesma oponaša razrađeni poziv [adresatima] da dođu na štand prodavača – i tako prikriva poziv u privatne odaje sudionika slavlja.“¹⁴² Kazivači mole žene da im otvore prozore ili vrata i puste ih u kuću gdje će obaviti predstavljeni posao, dodatno pokazati svoju robu ili dati ženama kakvu potrebnu poduku. Katkad ih pak mole neka one dođu k njima, kao što to čine prodavači voća:

¹⁴² McClure, 2004:43; „...the carnival song emulates an elaborately worked invitation to enter the vendor's stall – to mask an invitation to the reveller's private room.“

Noi abbiám, donne, in parte,

Come sentito avete,

Detto della nostr'arte.

Or se vi degnerete

Venir talvolta a trovarci in mercato,

Vi sarà dolce e grato,

Perchè là dentro nella stanza nostra

Vi potrem fare assai più bella mostra.

Mi smo, žene, djelomice,

Kao što ste same čule,

Kazali umijeće naše.

Ako se pak udostojite

Na tržnicu navratit k nam',

Slatko i drago bit će vam,

Jer baš ondje u našoj sobi

Bolje ćemo vam pokazati.

(F. Cambi, *Canto de' fruttaiuoli*, stihovi: 44–51, iz: Guerrini 1883: 146)

Sažetak ponude iskazan je u udvornom tonu ili u tonu reklame. Kazivači maskerate trgovaca tako naglašavaju svoju diskreciju, ali su također vrlo udvorni i spremni napraviti iznimku kako bi udovoljili ženama:

Molt'altre cose abbiám perfette assai

Fra questa roba nostra ;

Ma fuor del mercatar, donne, giammai

Non ne facciam la mostra.

Pur se vederle fia la voglia vostra,

Parati tutti a contentarvi siano.

Mnogo još savršenih stvari imamo

Ovdje za ponuditi ;

Ali, osim kad se trži, žene, nećemo

Nikada ih pokazivati.

Ali ako ih želite vidjeti,

Svi smo spremni da vas zadovoljimo.

(n.a., *Canto di mercatanti fiorentini che tornano alla patria*, stihovi 35–40,

u: Guerrini 1883: 85–86)

Posljednje strofe maskerate mogu biti oblikovane i kao zaključna reklamna poruka u kojoj kazivači ističu da će adresati biti zadovoljni prihvate li njihovu ponudu zbog toga što su upravo oni najbolji majstori svog zanata ili zato što nude najbolju robu. Naglašavanjem zadovoljstva primatelja ponude, obično žena, karnevalizira se viteška udvornost i služba u ponudi koju iznose kazivači: „A nudeći robu ili usluge oni prenose na građansku pozornicu galantno ponašanje viteške kulture.“¹⁴³

¹⁴³ McClure 2004: 42; „And in offering goods or services they translate to the bourgeois stage the gallant behaviour of chivalric culture.“

1.3. Sadržaj ili raznovrsna jednoličnost

Prezentacija ponude ili zamolbe čini središnji dio maskerata. U tekstovima maskerata razrađuje se ponuda koja je predstavljena u uvodnoj strofi i često sažeto ponovljena u posljednjoj strofi. Prije nego što se okrenemo tekstovima kako bismo istražili prezentacije ponude ili zamolbi kazivača, nakratko ćemo se prisjetiti onoga što nam izvori govore o pučkim korijenima maskerate, ali ovog puta u kontekstu koji će nam pomoći da bolje razumijemo njihov sadržaj, a ne oblik.

Naime, kako smo vidjeli, neki povjesničari književnosti poput Castellanija povezuju maskerate s tradicijom majskih i drugih pučkih svečanosti kada su mladići prurušeni u žene pjevali *serenate* pod prozorima žena.¹⁴⁴ Lasca, priređivač slavne antologije firentinskih karnevalskih pjesama iz 1559., pripisuje ulogu prenositelja običaja u gradski kontekst i njihove modernizacije Lorenzu de' Mediciju. Međutim, kako nam nije poznato nijedno sustavno istraživanje opsega te inovacije, zasad ne možemo točno znati je li i koliko je Lorenzo il Magnifico modernizirao i urbanizirao te *serenate* ili podoknice što se tiče samog sadržaja.

U analizi sadržaja maskerata bit će nam važna tri elementa koja se mogu povezati s opisima pjesama koje su se izvodile za vrijeme majskih svečanosti. Prvo, te pjesme opisane su kao podoknice upućene ženama. Drugo, pjevači su bili maskirani. I treće, što je možda najvažnije za naš kontekst, nisu dolazili praznih ruku. Nosili su majeve, procvjetale grančice okićene šarenim vrpčama. Ti su nam elementi važni zbog toga što ih u izmijenjenom obliku možemo pronaći u maskeratama: maskirani kazivači iznose ženama ponudu ili zamolbu. Međutim, u maskerati ti su elementi združeni s mimezom zbiljske situacije koja nije vezana za drevne rituale, a to je nastup uličnih prodavača koji se obraćaju kupcima.

Kao i danas, gradski karnevali i druge pučke proslave u vrijeme renesanse privlačili su brojne posjetitelje iz okolice, pa i udaljenijih krajeva. „Za većih svetkovina u gradove bi navrli seljaci iz okolice ne želeći propustiti zabavu“¹⁴⁵, piše Burke, a iznimka svakako nije bila ni Firenca. Karneval je pretvarao grad u kazalište bez odvojene pozornice, u pozornicu samu, ali i u veliko sajmište. Selo se slijevalo u grad za vrijeme karnevala i postajalo dijelom urbanog uličnog sajmišta i teatra. „Građani onog vremena samo su napola građani. U doba žetve,

¹⁴⁴ V. Castellani 2006: 15–23.

¹⁴⁵ Burke 1991: 146.

obrotnici, dobri ljudi, napuštaju svoje zanate i svoje kuće zbog poljskih radova“,¹⁴⁶ napominje Braudel i ističe upravo firentinske obrtnike kao primjer. Castellani upućuje na tragove tog običaja u Giuggiolinoj maskerati *Canto di montanari che arrecano scoiattoli* (u Guerrini 1883: 189–190) u kojoj kazivači iz planinskih krajeva predstavljaju vjeverice što su ih donijeli sa sobom: „Tipična majska tradicija darova što se poklanjaju djevojkama isprepleće se s tradicijom nošenja ponude robe u grad.“¹⁴⁷ Ako je vjerovati Castellaniju koji povezuje tradicije majskih pjesama i renesansnih maskerata,¹⁴⁸ možemo pretpostaviti da se maskerata isprva oblikuje kroz procese literarizacije, urbanizacije i karnevalizacije majskih podoknica.

Tekstovi maskerata zapisuju se i objavljuju, pa čak i obliku antologija, što je vezano i za pojavu nove vrste primatelja teksta, „drukčijega čitatelja, koji čita (...) radi razonode...“¹⁴⁹ Poznati književnici i pripadnici visokog staleža, poput Machiavellija i Medicija, ne libe se potpisati kao autori takvih pjesama.

Majska podoknica prolazi kroz žrvanj gradskog karnevala i književnih krugova. Rascvjetalu grančicu zamjenjuju drugi falički simboli, poput alata, oružja i plodova. O „majevima“ kao simbolu plodnosti iscrpno je pisao već James G. Frazer: „Čest europski običaj stavljanja zelenog grma pred kuću voljene djevojke na prvi svibnja po svoj prilici je potekao iz vjerovanja u plodonosnu moć duha drveta...“¹⁵⁰

Veseli seoski mladići koji pjevaju serenade pod prozorima devojaka u maskerati postaju prepoznatljiva lica s gradskih ulica, predstavnici različitih zanimanja koji nude svoje usluge ili robu. Serenada postaje ponuda uličnog prodavača ili zamolba prosjaka, a grančicu maja zamjenjuje ponuda rada, usluge ili proizvoda.

Kao što *maggio* ima funkciju faličnog simbola u narodnoj svečanosti koja slavi obnovu prirode, tako i reklamna ponuda maskerate ima dvostruko značenje. Kao što se muškarci preodijevaju u žene i tako prerušeni odlaze pjevati pod prozorima žena, tako se i sam govor maskerata ustvari maskira. Kazivači doslovno nude usluge ili proizvode, a preneseno spolne odnose, i to najčešće ženama. McClure primjećuje kako su među kazivačima maskerata „posebno [...] uobičajeni bili tipovi profesija koje su na neki način bile od važnosti za žene, bez obzira na to je li riječ o trgovcima ili obrtnicima koji prodaju slatkiše, parfem, cipele ili

¹⁴⁶ Braudel 1992: 532.

¹⁴⁷ Castellani 2006: 3; „La tradizione tipica dei maggi di presentare doni alle fanciulle si intreccia con quella di portare le offerte in città.“

¹⁴⁸ V. Castellani 2006: 32–34

¹⁴⁹ Ceserani, Federicis 2000: 86; „...un lettore diverso, che legge (...) per divertimento...“

¹⁵⁰ Frazer 2002: 62.

ogledala, ili predstavnici uslužnih djelatnosti koji ženama nude pomoć, poput goniča mazgi ili dimnjačara. Takva krinka daje muškarcima ‘uvjerljivu’ ispriku (u smislu rituala) da pristupe ženama – možda kao i nekadašnji običaj maskiranja u žene....“¹⁵¹

S firentinskim maskeratama, pjesmama maskiranih družan, ulazimo u svijet književnih karnevalskih žanrova. Kako ističe Burke: „Tri su glavne, stvarne i simboličke, pokladne teme: hrana, spolnost i nasilje.“¹⁵² Maskerate su posvećene jednoj od tih tema: spolnosti. Prešavši sa sela u grad i iz majskih svečanosti u karneval, one postaju dio urbane kulture, ali ostaju pjesme koje pripadaju pučkoj kulturi karnevala.

Primarni recipijent maskerata je karnevalska publika, a ona ne poznaje staleža, kako je to sročio Bahtin: „Ovde – na karnevalskom trgu – vladao je poseban oblik slobodnog, familijarnog kontakta među ljudima, koji su u običnom to jest vankarnevalskom životu, bili razdvojeni nesavladivim preprekama staleškog, imovnog, službenog, porodičnog i starosnog položaja.“¹⁵³ Kad govorimo o cehovskim pjesmama, umjesto o Burkeovu potonuću,¹⁵⁴ imitaciji ili prijenosu oblika kulture viših klasa u kulturu nižih klasa, možemo govoriti o karnevalizaciji, postupku prijenosa ljubavne tematike serenada na materijalno-tjelesnu razinu spolnosti karakterističnu za maskerate.

¹⁵¹ McClure 2004: 42; „... particularly common were professional types that could have some relevance to women, whether merchants or artisans selling pastries, perfume, shoes or mirrors, or those in professions offering their aid as muleteers or chimneysweepers. Such disguises give men a ‘plausible’ excuse (in terms of ritual) to approach women – perhaps as the previous custom of female disguises...”

¹⁵² V. Burke 1991: 44.

¹⁵³ Bahtin 1978: 17.

¹⁵⁴ V. Burke 1991: 24–47.

1.3.1. Dvosmislenost: erotično i komično

Maskirani govor maskerata, njihovu aluzivnost i dvosmislenost, teoretičari književnosti obično opisuju kao sustavan. Tu sustavnost Vela označuje kao „monomanijakalni proces seksualne metaforizacije...”¹⁵⁵ U takvoj sustavnoj metaforizaciji, preneseno značenje *lexisa* maskeratne prezentacije, od reklamnog isticanja snage i izdržljivosti kazivača pa sve do dimenzija alata i udvornih ponuda, odnosi se na sferu seksualnosti.

S obzirom na to da se maskerate izvode za vrijeme karnevala, to znači da prikaz spolnih odnosa, skriven iza lako razumljive metafore, ulazi u javnu sferu u sklopu nastupa maskiranih izvođača maskerata. U igru sakrivanja i otkrivanja uključeni su tekst, izvođači i publika. Karnevalizirana alegoreza, dešifriranje skrivenog seksualnog sadržaja, postaje vesela zabava za renesansnu karnevalsku publiku kao i za čitatelja maskerata tiskanih u različitim antologijama. Maskerate nisu komične na doslovnoj razini ponuda roba i usluga ili molbi prosjaka i drugih nesretnika, a nisu komične ni na prenesenoj razini kao opisi spolnih organa i odnosa. Komika maskerate ostvaruje se ujedinjavanjem doslovnog i prenesenog značenja kojim spolni odnosi, pod krinkom prezentacije ponuda ili zamolbi koje na doslovnoj razini nemaju nikakve veze sa seksualnošću, postaju tema izvedbe u javnom prostoru neformalne karnevalske pozornice ili tema kasnije tiskanog i stoga javno dostupnog teksta.

Uz gotovo nezaobilazan prijenos značenja u sferu seksualnosti bez obzira na varijacije u *lexisu*, maskerate također karakterizira predvidljivost strukture od predstavljanja kazivača preko iznošenja ponude ili zamolbe do sažetog ponavljanja, svojevrsni žanrovski ugovor s karnevalskom publikom koja zna što može očekivati od maskerate. Repetitivnost i formulaičnost stvaraju i ispunjavaju očekivanja primatelja izvedbe ili teksta. Komika maskerata ne ostvaruje se kroz iznevjerena, već upravo kroz ispunjena očekivanja publike.

Ponavljanje poznatog izaziva smijeh olakšanja, situaciju u kojoj je smiješno ono što je očekivano, i to upravo zbog toga što je očekivano. Kako navodi Castellani, „repetitivna upotreba istoga koda ustvari određuje ispunjavanje očekivanja bez odgode.”¹⁵⁶ Komika firentinskih maskerata neće neočekivano „zaskočiti” primatelja, ona je komika očekivanog koja se gradi na varijacijama istog prizora, karnevalske scene u kojoj maskirani kolektiv

¹⁵⁵ Vela 1994: 404; „...processo di monomaniacale metaforizzazione sessuale...”

¹⁵⁶ Castellani 2006: 34; „... un uso reiterato dello stesso codice determina anzi la puntuale soddisfazione delle attese.”

ženama upućuje seksualne prijedloge skrivene iza nositelja značenja iz sfere radne svakodnevice profesija ili karakteristika različitih skupina poput predstavnika zanimanja, natjecatelja na viteškim turnirima ili zaređenih žena: „Kad se neki komični prizor često ponavlja, on dobiva status ‘kategorije’ ili uzora. Postaje zabavan sam po sebi, neovisno o uzrocima zbog kojih nam je bio zabavan.“¹⁵⁷

Dvosmisao teksta temelji se na prijenosu značenja iz sfere radne i slične materijalne svakodnevice u sferu tjelesnog, i to seksualno tjelesnog. Metaforički sadržaj u maskerati gotovo je uvijek isti: to je spolnost. Međutim, ta prividna tematska monotonija služi kao okvir za izuzetnu raznolikost. Preneseno značenje možda jest uvijek isto, ali su prenositelji tog značenja raznovrsni, pravi mozaik sastavljen od isječaka materijalne svakodnevice. Na primjer, formula „grosso e sodo“, „velik i čvrst“, u svojim se različitim varijacijama primjenjuje na cijeli dijapazon označitelja, na svrdla, igle, štapove, ali i novčiće, sir, breskve, artičoke, ptice...

Firentinske maskerate, dakle, čitamo u ključu spolnosti, ali, upozorava Castellani, dvojako: „Riječi su podijeljene u dva golema suprotstavljena semantička tabora: prvi se odnosi na sve ono što može podsjećati na penetraciju u skladu s prirodom, a drugi na sve ono što aludira na penetraciju protivnu prirodi.“¹⁵⁸

„Protuprirodni“ spolni odnosi, odnosno odnosi *contro natura*, ne označuju samo homoseksualnost, nego i sve spolne odnose u kojima u penetraciji ne sudjeluju falus i vagina. Takvi su spolni odnosi iznimno često ključ za čitanje firentinskih maskerata, ali i primjer karnevalizacije unutar karnevalizacije s obzirom na to da, gledano u duhu tog vremena, predstavljaju spolni odnos okrenut naopačke, lišen osnovne biološke funkcije plodnosti. U tom karnevalskom ključu, odnosi *contro natura* su sterilna plodnost.

Skupine kazivača koji odudaraju od „uobičajenog“, „zdravog“ ili „prirodnog“, označuju neku seksualnu aberaciju, seksualni svijet okrenut naopačke. Kako navodi Castellani, invaliditet često označuje spolnu nemoć ili pasivnu seksualnu ulogu, kao u slučaju slijepaca.¹⁵⁹ Povlačenje u samostane možemo čitati kao povlačenje iz aktivnog seksualnog života, vjersku opredijeljenost kao oznaku spolne orijentacije. S obzirom na to da istražujemo tekstove iz vremena u kojem se svaka vjera osim katoličke smatrala krivovjerjem, tako i pripadnost

¹⁵⁷ Bergson 1987: 65.

¹⁵⁸ Castellani 2006: 30; „Le parole vengono divise in due enormi campi semantici opposti: il primo riguarda tutto ciò che può ricordare la penetrazione secondo natura, il secondo tutto quello che allude alla penetrazione contro natura.“

¹⁵⁹ Isto: 164.

pravoj vjeri označuje sklonost „prirodnim“ spolnim odnosima. Preobraćenje na katoličku vjeru može označivati odricanje od biološki neproduktivnih spolnih odnosa, a prelazak na krivovjerje ili odricanje od prave vjere ustvari označuje odricanje od „prirodne“ spolnosti kao u pjesmi nepoznatog autora o odmetnutim kršćanima, *Cristiani fummo di natura* (n. a., pjesma br. X, u Singleton 1936: 19–20).

U svakom slučaju, „protuprirodni“ odnosi su protivni prirodi zbog toga što su jalovi. Sve što se radi „straga“, a ne „sprijeda“, protuprirodno je i stoga sterilno. Na primjer, prodavači sjemenja u *Canto de' semi* naglašavaju da sjeme treba saditi sprijeda, a ne straga, jer inače neće biti ploda:

Tolgagli sodi e freschi	<i>Nek' uzme ih čvrste i svježe</i>
Chi vuol che nasca e creschi	<i>Tko želi da rodi i poraste</i>
Il frutto; ma non mai posto esser vuole	<i>Plod; ali nikad se stavljati ne smije</i>
Dietro al bacio, ma innanzi ove dà il sole.	<i>Straga u sjenu, već sprijeda na sunce.</i>

(B. dell'Otonaio, *Canto de' semi*, stihovi: 15–18, u: Guerrini 1883: 232)

Najčešće formule kojima se označuje suprotstavljenost „prirodnih“ i „neprirodnih“ odnosa upravo su formule „sprijeda i straga“ ili „naprijed i natrag“. Iz skupine *contro natura* nisu isključeni ni ženski kazivači, pa tako, na primjer, *mazzocchiaie*, renesansne frizerke koje su ženama upletale pletenice i izrađivale razne ukrase za kosu, garantiraju da će bezbolno umetnuti lažne uvojke odostraga:

Molte voglion se gli metta,	<i>Mnoge žele da im se metne,</i>
Donne, qui dietro alle rene.	<i>Žene, straga preko leđa.</i>
Noi facciamo questo sì bene	<i>Mi to radimo tako dobro</i>
Che nessuna di voi duolsi.	<i>Da nijedna neće požalit' se.</i>

(n.a., *Canto delle mazzocchiaie*, stihovi: 55–58, iz: Guerrini 1883: 82)

Citirane strofe pokazuju kako funkcionira erotokomična maskeratna metafora. Erotska tematika maskerate i sama je maskirana u ponudu proizvoda ili usluga koja na doslovnoj razini značenja nije erotska. Tim prijenosom značenja ostvaruje se maskeratna komika. Prijenos značenja u firentinskim maskeratama ne izaziva žudnju nego smijeh.

S gledišta povjesničara talijanske književnosti iz 19. stoljeća, o prirodi tog smijeha Francesco de Sanctis sudi ovako: „ono komično... u ironičnom tonu superiorne kulture prikazivalo je praznovjerja, zlobe, ograničenosti, običaje i govor manje obrazovanih staleža.“¹⁶⁰ Bez obzira na to što De Sanctisovoj karakterizaciji maskeratne komike kao ironične ide u prilog Lascina teza o važnoj ulozi Lorenza de' Medicija u oblikovanju pjesama kazivača kao predstavnika profesija kojima se bave ljudi iz nižih staleža, ne treba zaboraviti da je maskerata karnevalski žanr, *canto carnascialesco*. Maskeratna komika pripada kontekstu karnevala u okviru „narodno-smehovne karnevalske kulture“.¹⁶¹ Ta kultura svakako može biti osnova za razvoj autorske književnosti i biti ključ za analitičko čitanje autorskih tekstova, kako je pokazao Bahtin na primjeru Rabelaisa.

Prema naslovu *Lascine* antologije (Firenca, 1559.) znamo da su se maskerate iz firentinskog korpusa izvodile na ulicama grada za vrijeme karnevala. Svatko tko se zatekao na ulici postajao je dio karnevalske publike, a o razlikama između ulične publike, uronjene u izvedbu, i kazališne publike, odmaknute i odvojene od izvođača, ne treba posebno opširno govoriti. Također, maskerate su pjesme koje se izravno obraćaju adresatima, u tekstu obično ženama, ali ustvari, u izvedbi, čitavoj karnevalskoj publici, bez obzira na dob, spol ili društveni položaj, ili, danas, tijekom čitanja, svim čitateljima. Od svojih primatelja na gradskim ulicama i trgovima nisu zahtijevale poznavanje latinskog jezika, nikakvo posebno obrazovanje.

Alegorizacija kao tehnika ostvarivanja komičnog efekta uključuje izvođača i primatelja u igru šifriranja i dešifriranja značenja. Ponuda maskerate predstavlja se unutar tekstuom adresatu i izvan tekstuom publici. Maskerata uključuje gledatelja i primatelja u svoju jezičnu i izvedbenu igru. Za razliku od ironije, parodije, satire i sarkazma, tipična maskeratna komika ne izdiže nikoga, to nije humor s pozicije „iznad“, nego humor u kojem se subjekt i objekt, recipijent i značenje teksta, zajedno spuštaju „ispod“, na razinu tjelesnosti, spolnosti.

Ponovno treba podsjetiti na našu poziciju u kojoj o izvedbenom žanru zaključujemo samo na temelju teksta. Kako bismo stekli cjelovitiju sliku o prirodi komičnog u maskerati, dozvolit ćemo si slobodu da na primjeru maskerate nepoznatog autora o zanatlijama koji se bave

¹⁶⁰ De Sanctis 1965: 414; „...il comico ... rappresentava col piglio ironico di una coltura superiore le superstizioni, le malizie, le dabbennaggini, i costumi e il linguaggio delle classi meno colte.“

¹⁶¹ Bahtin 1978: 10.

ukrašavanjem tkanina, (n.a., *Canto degli stampatori di drappi* u: Guerrini 1883: 47) iz teksta, kako kaže Bošković-Stulli, „naslutimo“¹⁶² komične izvedbene elemente.

Zamislimo, dakle, skupinu izvođača maskiranih u tekstilne radnike koji na ulici, za vrijeme karnevala, u sveopćoj gužvi i gunguli, izvode maskeratu. Nakon što su se predstavili i ponudili svoje usluge, tekstilci se žale da njihov alat, *bussetto*, kojim zarađuju za život, nije nimalo lagan: „Questo bussetto che non è leggieri...” (stih 29, u: Guerrini 1883: 47) Pritom, pretpostavit ćemo po deiktičkoj čestici “questo”, pokazuju na *bussetto* pokretima ruku, a možda i cijelog tijela, posebno zdjelice. Nakon toga predlažu, unutar teksta ženama, a u izvedbi cijeloj publici, da rukom malo opipaju njihov alat: „Con mano un po’ tastate ...” (stih 30, isto). U međuvremenu, iz skupine se izdvaja jedna maska, prilazi nekome iz publike, možda nekoj ozbiljnoj gospođi, i pokušava joj gurnuti *bussetto* u ruke, dok ostatak maskirane družine znakovito pojašnjava da će alat, uzme li ga u ruke i potegne li ga makar samo dvaput, zaludjeti dotičnu gospođu:

E se due volte in qua e ’n là il menate, *Ako ga dvaput potegnete amo, tamo,*
Vedrete, ei vi trarrà de i sensi fuori. *Vidjet ćete, pomutit će vam razum.*

(n.a., *Canto degli stampatori di drappi*, stihovi 31–32, u: Guerrini 1883: 47)

Maskerate progovaraju o tjelesnosti u komičnom tonu pod krinkom metafore. Na doslovnoj razini, iz njih se mogu saznati nazivi raznih alata, kućanskih potrepština, oružja, sportova i igara. Na razini prenesenog značenja, maskerate su pjesme tjelesnog aspekta ljubavi. Duhovni aspekt platonske ljubavi u njima je prenesen na Bahtinovo „dolje“, na tjelesno, na seksualno. Umjesto platonske i gotovo duhovne ljubavi starije stilnovističke lirike, pa i prikaza ljubavi iz lirike nakon stilnovizma, u prvome redu Petrarce i njegovih oponašatelja, u maskeratama nalazimo lascivne i manje lascivne ponude i pozive na seksualne igre. Obje razine, doslovna i prenesena, stapaju se u veselo bezobraznoj karnevalskoj komici maskerata.

Iako je upravo niska komika karakteristična za firentinske maskerate, postoje i drukčiji primjeri. Spomenut ćemo naglašeno udvorne maskerate Benedetta Varchija prožete stilnovističkom topikom, poput pjesme mladića u kojoj se ljubavni hodočasnici ili mladići odjeveni u starinsko ruho obraćaju ženama:

Giovani donne, che coi chiari rai *Žene mlade, što zrakama jasnim*
De’ bei vostri occhi santi oggi infiammate *Lijepih očiju svetih sad obasjavate*

¹⁶² Bošković-Stulli 1978: 17.

D'amore e d'onestate

Ljubavlju i poštenjem

L'Arno lieto e più bel che fosse mai.

Arno radosni i ljepši neg' ikad.

(B. Varchi, *Canto di giovani vestiti all'antica*, stihovi 1–4, u: Guerrini, 1883: 260)

U karnevalskim pjesmama renesansne Firenze profinjenu topiku visokog stila ne nalazimo samo kod Varchija. Tu su i Lascini pustinjaci koji slijede „velikog Amora što pratnja je i vodič naš“ („Il grand' Amor ch'è scorta e guida nostra”; Lasca, *Canto di romiti con neve*, stih 4, u: Guerrini, 1883: 271–272) ili udovice iz maskerate nepoznatog autora koje se predstavljaju kao nježne dame:

Sempre fu nostra natura,

Takve smo uvijek prirode bile,

D'aver netto il corpo e 'l core, ...

Da čisto imamo tijelo i srce, ...

(n.a., *Canto di vedove*, stihovi 7–8, u: Guerrini 1883: 74)

Međutim, nakon što su se kazivačice predstavile kao dame čista tijela i srca, maskerata će iz visokog stila skliznuti prema niskoj komici, u erotokomičnu metaforu, čim se dame već na početku druge strofe ili prve *stanze* ove kratke *ballate* požale na paučinu što se uhvatila na njihovim ključanicama:

Alle nostre serrature

Na našim ključanicama

Ci son fatti i ragnateli...

Uhvatila se paučina...

(isto, stihovi 13–14)

Maskerata *Canto di vedove* može se čitati kao primjer snižavanja ljubavne topike na tjelesnost pomoću erotokomične alegorizacije. Kao tema maskerata, kako smo vidjeli na prethodnim primjerima, ljubav je prenesena iz uzvišenih duhovnih sfera na tjelesnost, do kraja karnevalizirana, u potpunosti „prevedena na jezik materijalno-telesnog dole“¹⁶³ u svrhu izazivanja komičnog efekta. To stapanje erotskog i komičnog nadovezuje se, kako navodi Castellani, na „drevnu i čvrstu erotsku tradiciju koja vuče korijene, preko Pulcija, Sacchettija i Boccaccia, sve tamo od srednjovjekovnog pjesničkog stvaralaštva pučkih pjevača, na primjer drugog dijela slavnog djela *Contrasto* Cielo d'Alcama, prepunoga opscenih dvosmislica.“¹⁶⁴

¹⁶³ Bahtin 1978: 100.

¹⁶⁴ Castellani 2006: 24; „...una tradizione erotica antica e consolidata, che, attraverso il Pulci, il Sacchetti e il Boccaccio, affonda le sue radici in ultimo nella poesia medievale giullaresca, quella per esempio della seconda parte del famoso *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, intessuta di osceni doppi sensi.“

1.4. Kazivači i formule: tko kazuje što?

Kazivači firentinskih maskerata najčešće se predstavljaju kao pripadnici različitih zanimanja, poput slastičara, postolara, dimnjačara i slično, kao što smo vidjeli na primjerima uvodnih strofa nekoliko firentinskih maskerata.

Međutim, iako su takvi kazivači tipični, oni nisu jedini tip kazivača firentinskih maskerata, kako navodi Castellani: „Cehovska pjesma nosi mogućnost varijacija na temu, s gotovo beskonačnim dijapazonom protagonista, koji ne moraju biti isključivo predstavnici Struka, nego i ljudi s rubova društvenog života, poput siromaha ili pustinjaka, ili osoba koje karakteriziraju moralne vrline i mane...”¹⁶⁵

Zahvaljujući književnopovijesnim izvorima, znamo da su maskerate izvodile skupine izvođača pod maskama za vrijeme karnevala. Deiktički elementi iz tekstova navode na zaključak da su prilikom izvedbe izvođači gestama privlačili pažnju publike na pojedine elemente svojih kostima. Možemo, dakle, zaključiti da je izvornim primateljima maskerata bio dovoljan samo pogled na maskiranu skupinu i odmah su znali tko su kazivači, odnosno koju društvenu skupinu maskirani izvođači predstavljaju. Međutim, maskeratama ovdje pristupamo kao tekstovima, a ne kao izvedbama, i stoga nismo u mogućnosti identificirati kazivače po izvantekstnim elementima. Bez obzira na to, i čitateljima će najčešće biti dovoljan kratak pogled na tekst da saznaju tko su kazivači.

U antologijama koje su nam poslužile kao izvor firentinskih maskerata ili cehovskih pjesama, sastavljajući u kazalima navode maskerate po naslovu ili prema prvom stihu koji navode kao naslov. Maskerate dobivaju naslove po kazivačima ili proizvodima koje kazivači nude, pa tako imamo pjesme trgovaca nakitom, utjerivača dugova, majstora izrade mjernih instrumenata, voćara ili pak pjesme breskava, dinja, pomada. U takvim slučajevima nalazimo se unutar poznatih i prepoznatljivih okvira cehovskih pjesama koje izvide kazivači pod maskom predstavnika svijeta rada. Međutim, čak i u maskeratama gdje kazivači nisu identificirani već u naslovu, kao što je pjesma o medvjedu koji pleše, *Canto dell'orso che balla*, uvodna strofa riješit će sve dvojbe o identitetu kazivača. Pjesma je to mađarskih uličnih zabavljača u čijoj točki nastupa dresirani medvjed:

¹⁶⁵ Castellani 2006: 5; „Il canto dei mestieri contiene in sé la possibilità di variazioni sul tema, con la gamma pressoché infinita dei protagonisti, che possono essere non solo esponenti delle Arti, ma anche persone ai margini della vita sociale, come i poveri o i romiti, oppure persone caratterizzate da doti e difetti morali...”

D'Ungheria, donne, in Italia passati

Iz Mađarske, žene, u Italiju mi

Con quest'orso qua siano,

S ovim ovdje medvjedom stigli smo,

E menandolo a mano

I dok ga za ruku vodimo

Siamo al farlo danzar sempre parati.

Uvijek smo ga plesat' činiti spravni.

(n.a., *Canto dell'orso che balla*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 63)

I tu smo, dakle, među predstavnicima profesija koji reklamiraju svoje vještine na gradskim ulicama, u urbanom svijetu trgovaca i obrtničkih cehova, odnosno na Braudelovoj strani grada kojoj „pripadaju trgovci, funkcije političke, vjerske i ekonomske vlasti, obrtničke djelatnosti.“¹⁶⁶

Međutim, maskerate nisu samo pjesme maskiranih skupina koje nastupaju kao predstavnici zanimanja. Uz maske radnih ljudi koji hvale svoju profesiju, vještine i proizvode, nalazimo i predstavnike različitih društvenih skupina koje govore o svom položaju u društvu: muževe koji se žale na svoje žene (A. Alamani, *Canto degli ammogliati che si dolgono delle mogli*, u: Guerrini 1883: 102–103), mladiće prisiljene na ženidbu (L. Alfani, *Canto di giovani forzati a tor moglie*, u: Guerrini 1883: 113), djevojke kojima očevi ne dopuštaju da izađu iz kuće (B. dell'Otonaio, *Canto di fanciulle in casa*, u: Guerrini 1883: 247–248), udovice koje objašnjavaju u kakvim prednostima uživaju žene koje su ostale bez supruga:

Qui non saremmo venute a quest'ora,

U ovo doba ne bismo došle ovamo

Se fossimo pulzelle o maritate ;

Da djevojke smo il' udane žene;

Perchè i mariti nostri e i padri ancora,

Jer muževi naši i očevi usto

Non che dell'andar fuori,

Ne bi branili izać' nam samo,

All'uscio far pur non ci arien lasciate...

Već i na kućnome pragu pokazat se...

(Lasca, *Canto di vedove*, stihovi 40–43, u: Guerrini 1883: 269)

U maskeratama su zastupljene i različite dobne skupine. Kazivači nisu samo mladići i djevojke. Veseli starci nepoznatog autora naglašavaju prolaznost vremena. Onemoćali su i zbog toga svima savjetuju neka iskoriste svaki trenutak prije nego što ostare i izgube snagu:

Ma la bestia ad ogni passo

Al' životinja na svakom koraku

Ci fa sotto mille inchini,

Pod nama se stoput prigine,

¹⁶⁶ Braudel 1992: 529.

Non potendo a noi meschini

Jer ne možemo, bijedni li smo,

Ritta più lancia stare.

Koplje više ravno držat.

(n. a., *Canto d'uomini vecchi, allegri e goditori*, stihovi 21–24, u: Guerrini 1883: 57)

Maskerate tematiziraju položaj različitih društvenih skupina, uključujući manjine i strance, na primjer Rome (G. Giuggiola, *Canto di zingane* u: Guerrini 1883: 187–188), Židove (B. dell'Otonaio, *Canto de' giudei battezzati* u: Guerrini 1883: 205) i strane vojnike, glazbenike, hodočasnike i slično (G. Giuggiola, *Canto di lanzi romiti* u: Guerrini 1883: 181–182). Iz naslova pjesama i identifikacije kazivača možemo zaključiti kako kazivači maskerata nisu uvijek isključivo predstavnici različitih zanimanja, iako su obrtnici, gradski prodavači i drugi radni ljudi najzastupljeniji.

U tom kontekstu, spomenut ćemo i hibridne karnevalske pjesme s kazivačima koji ne predstavljaju zbiljske društvene skupine. Osim po tipu kazivača, takve pjesme razlikuju se od većine maskerata i po tome što obično nisu ni erotokomične pa ni komične. Kazivači ne iznose ponudu ili zamolbu, nego moralnu pouku, poput nimfi iz Giambullarijeve pjesme *Canto di ninfe cacciatrici* (u: Guerrini 1883: 129–130), koje se predstavljaju kao nimfe iz družbe božice Dijane. Umjesto prezentacije ponude ili zamolbe, nimfe skreću pozornost adresata na svoj plijen: čudovišta koja ne nalikuju ni na ljude ni na životinje. Čudovišta služe kao upozorenje adresatima. Njihov groteskni izgled posljedica je nerazumna ponašanja: slijedili su osjetila, a ne razum. Iz toga razloga, glava im je okrenuta naopačke, prema natrag („Col viso addietro van per tal cagione“, stih 20, str. 130).

Castellani navodi Ottonaiovu pjesmu *Canzona dei saggiator d'uomini* (u: Guerrini 1883: 248–249) kao primjer odmak maskerate prema pjesmi s poukom: „Jedan tekst Giovambattista dell'Otonaia dokumentira prelazak iz svijeta rada u svijet morala: to je *Canzona dei saggiator d'uomini* (...) u kojoj 'majstori procjenitelji / zlata i srebra' usmjeravaju pažnju na svoje bližnje, umjesto na kovine (...) Bez obzira na to, riječ je o igri koja savršeno odgovara karnevalskoj atmosferi jer tip jezika koji se primjenjuje, čak i u pjesmama pedagoško-moralističke intencije, ne zna odustati od drske igre dvosmislenosti, što razotkriva njihovu usku povezanost s pjesmama vještina i zanata.“¹⁶⁷

¹⁶⁷ Castellani 2006: 5–6; „Un testo di Giovambattista dell'Otonaio documenta il passaggio dal mondo del lavoro a quello della moralità: è la *Canzona dei saggiator d'uomini* (...) nella quale i 'maestri partitori / dell'oro e dell'argento' dirigono la loro attenzione non più sui metalli, ma sui loro simili (...) Si tratta comunque di un gioco, perfettamente in tono con l'atmosfera carnevalesca, perché il tipo di linguaggio impiegato, anche nei canti

Pazzijeva karnevalska pjesma naslovljena *Ignoti* (Castellani 2006: 151–152) jedinstvena je varijacija maskerate. Kazivači, „ignoti“ ili „nepoznati“, na početku pjesme predstavljaju se tvrdnjom da ne znaju tko su. Stjecanje znanja o sebi i o drugome erotokomična je metafora na kojoj se temelji cijela pjesma kazivača koji žele „spoznati“ žene. Za Castellani, *Ignoti* su jedinstvena maskerata u negativu: „Umjesto da se ženama predstave kao stručnjaci za neko zanimanje, pjevači izjavljuju da ne znaju tko su. Kancona varira stileme cehovske pjesme, zamjenjujući stalnu početnu formulu tih pjesama („mi smo, žene“) varijacijom u negativu...“¹⁶⁸

U svakom slučaju, prikaz različitih zanimanja i društvenih skupina što ih kazivači maskerata zastupaju, dakle svih pojedinačnih i prepoznatljivih kazivača, može biti bogato vrelo za istraživače materijalne kulture zainteresirane za svakodnevicu firentinskih ulica i trgova u vrijeme renesanse. Slika koju o tim ulicama pružaju maskerate iznimno je živa i šarolika. One otkrivaju koliko je bogat i raznolik bio svijet tog renesansnog polisa, ali i okolice. Vidjeli smo također, iz kratkog pogleda na kazivače identificirane u naslovima pjesama, da naš korpus firentinskih maskerata otvara prozor ne samo u svijet rada, nego funkcionira kao kaleidoskop u kojem se smjenjuju prizori iz svijeta rada i slike iz života različitih društvenih skupina. Međutim, u takvo se iscrpno nabranje nećemo upuštati jer ne polazimo sa stanovišta povjesničara kulture i nije nam namjera istražiti materijalnu kulturu renesansne Firenze, odnosno nije nam namjera okušati se u rekonstrukciji povijesne zbilje. Umjesto toga nastojimo, uz pomoć spoznaja iz povijesti i teorije književnosti, proučiti i opisati firentinske maskerate. U tom kontekstu, s obzirom na to da se gotovo može reći da u firentinskim maskeratama tipova kazivača ima koliko i samih pjesama, očito je da konkretna profesija ili pak društvena skupina koju kazivači predstavljaju ipak nema razlikovnu funkciju za maskeratu kao vrstu karnevalske poezije.

Firentinske maskerate su pjesme ispjevane u prvom licu množine, kako ističe Vela: „Protagonist je uvijek kolektiv, maskirane družine koje u *ballatama* spjevanim najčešće u

volti ad intenti pedagogico-morali, non sa rinunciare al gioco ardito del doppio senso, il che denuncia la loro stretta parentela con i canti di Arti e mestieri.“

¹⁶⁸ Castellani 2006: 151; „Invece di presentarsi alle donne come esperti di un certo mestiere, i cantori affermano di non conoscere la loro identità. La canzona varia gli stilemi del canto dei mestieri, sostituendo alla ricorrente formula iniziale di questi canti („noi siamo donne“), una sua variazione in negativo...“

ottonarima koriste gotovo svaki aspekt svakodnevne i društvene stvarnosti umijeća, zanata, trgovine kao izgovor za primjenu sustavne seksualne dvosmislenosti.¹⁶⁹

I adresati firentinskih maskerata najčešće su kolektiv. Uz žene kao tipične adresate firentinskih maskerata, adresati mogu biti i neodređeni „vi“. Iznimno rijetko, kazivači apostrofiraju pojedinačne adresate, adresate u jednini, kao u maskerati obrtnika u kojoj se kazivači obraćaju ženama kao tipičnom adresatu maskerate sve do zadnje strofe u kojoj apostrofiraju pojedinačnog adresata:

Sicchè, giusto signore,	<i>Zato, pravedni gospodaru,</i>
Sempre entrerem per voi in mezzo il fuoco	<i>Uvijek ćemo za vas u vatru poći</i>
A tutte quante l'ore...	<i>U bilo koju uru...</i>

(M. da Prato, *Canto degli artefici*, stihovi 61–63, u: Guerrini 1883: 155–157)

Međutim, iako se ne predstavljaju uvijek najjednostavnijom formulom „mi smo...“, kazivači firentinskih maskerata ipak su kolektiv, „zbor ljudi koji zajedno čine stalež, kategoriju...“¹⁷⁰ Karnevalska pjesma jednog kazivača nije tipična firentinska maskerata, bez obzira na to kome se kazivač obraća i što kazuje. To ne znači da u analiziranom korpusu nema niti jedne karnevalske pjesme u kojoj bi kazivač bio u jednini. Uzmimo kao primjer Fortinijev *Canto di Proserpina*, koji u *Tavoli* nije posebno označen kao *carro* ili kao *trionfo*, a počinje uvodnom strofom u kojoj se predstavlja kazivačica iz starogrčke mitologije, Perzefona. Ona najavljuje i predstavlja kolektiv kazivača, sirene koje se nakon toga obraćaju adresatima. U zadnjoj strofi, sirene odjednom govore o sebi u muškom rodu i tako raskrinkavaju spol izvođača pod maskom:

E perché del viaggio stanchi semo,	<i>I zato što od puta umorni smo,</i>
Con voi donne, vorremo	<i>S vama, žene, htjeli bismo</i>
Questa notte posarci...	<i>Ove noći leći...</i>

(F. Fortini, *Canto di Proserpina*, stihovi 29–32, u: Guerrini 1883: 160)

Ta je pjesma primjer rubnih slučajeva koje smo spomenuli u prikazu triju žanrova firentinskog karnevalskog pjesništva. Početak pjesme u kojem nastupa Perzefona svojim

¹⁶⁹ Vela 1997: 404: “Il protagonista è quasi sempre un collettivo, comitive mascherate che in ballate per lo più di ottonari prendono a pretesto quasi ogni aspetto della realtà quotidiana o sociale delle arti, dei mestieri, dei commerci per piegarlo a un sistematico doppio senso sessuale.”

¹⁷⁰ Burckhardt 1997: 381.

mitološkim sadržajem i tonom asocira na *trionfo*, zatim prelazi u maskeratu sa skupinom kazivačica koje se na kraju raskrinkavaju kao muški kazivači. Usporedo sa spuštanjem iz visokog stila ka lascivnosti, jedna kazivačica Perzefona postaje skupina kazivačica, a na kraju i kazivača.

U firentinskim maskeratama kazivači su češći nego kazivačice. Iako mnogo rjeđe, kazivačice su ipak dobro zastupljene. Naravno, ovdje govorimo o rodu kazivača unutar teksta, a ne izvođača na gradskim ulicama u vrijeme renesansnih karnevala. Izvedbe maskerata kazivačica primjer su karnevalskog izvrtanja svijeta naopačke, *mondo alla rovescia*, u kojem se muški izvođači prerusavaju u suprotni spol. No, karnevalsko izokretanje nije jedina funkcija ženskog roda kazivača u tekstovima koju danas možemo pretpostaviti. Naime, tipični unutartekstni adresat maskerata su žene, a izvođači maskirani kao žene lakše će se i jednostavnije približiti ženama u publici zbog toga što će erotsko značenje izvođenog teksta biti dodatno ublaženo komikom zamjene spola.

Promotrit ćemo takav moment iz Ottonaiove maskerate pustinjaka u kojoj pustinjaci vode sa sobom dvije pustinjakinje, „due romite“:

Queste son due romite che i priori	<i>Ovo su dvije pustinjakinje što ih priori</i>
Ci tengon nel convento,	<i>U samostanu za nas drže</i>
Per tenerci puliti i romitori,	<i>Da čisti uvijek budu naši stanovi,</i>
Acciò vi stam più volentier drento. ...	<i>Tako da u njima bude nam ugodnije. ...</i>
Se voi parlate lor, voi intenderete	<i>Ako s njima popričate, saznat ćete</i>
Come noi le tegniamo ;	<i>Kako s njima postupamo ;</i>
E forse anche con noi spesso verrete,	<i>I možda s nama često poći ćete</i>
Sapendo quanto ben le contentiamo.	<i>Znajuć' da ih dobro zadovoljavamo.</i>

(B. dell'Ottonaio, *Canto di romiti*, stihovi 14–17, 32–35, u: Guerrini 1883: 232–234)

Kazivači maskirani u pustinjake predlažu ženama kao adresatima da popričaju sa ženama iz maskirane skupine o tome kako se živi u samostanu i kako njihovi muški kolege postupaju prema njima jer su uvjereni da će žene tada i same poželjeti koji put navratiti k njima u samostan.

1.4.1. Svijet rada

U nastojanju da proučimo različite kazivače firentinskih maskerata i formule kojima se ti kazivači služe, počet ćemo od najveće skupine po kojoj su maskerate dobile naziv cehovske pjesme odnosno *canti dei mestieri*.

U tu kategoriju ubrojiti ćemo ne samo obrtnike, nego i seljake koji u gradu nude svoje proizvode ili usluge, i to zbog uske povezanosti grada i sela. Naime, gradovi su bili velika tržišta okolnih sela, a obrtnici nisu bili ograničeni na rad u gradu. Seljaci su nudili svoje proizvode u gradovima, pa čak i obrađivali zemlju unutar gradskih zidina, a građani su stvarali potražnju za proizvodima i uslugama seljaka, što znači da su selo i grad bili usko povezani u smislu podjele rada: „Ako grad nije u potpunosti prepustio selu monopol obrađivanja zemlje i uzgoja stoke, obratno, ni selo se nije lišilo svih ‘industrijskih’ djelatnosti u korist obližnjih gradova.“¹⁷¹ Kategoriju kazivača kao predstavnika različitih profesija nazvat ćemo svijetom rada. Ona obuhvaća obrtnike koji nude svoje vještine ili proizvode, trgovce i zanimanja vezana za trgovinu, te poljoprivrednike, ali i neke rubne kategorije poput prostitucije.

Formule kojima se služe kazivači iz svijeta rada također pripadaju svijetu rada. Tipičan prijenos značenja iz sfere materijalne kulture u sferu spolnosti karakterističan za ovu veliku skupinu kazivača odvija se putem metaforizacije alata, sirovina i ponuđenih proizvoda u kojoj oni funkcioniraju kao nositelji prenesenog značenja ili *vehicles*, dok je samo preneseno značenje, *tenor*,¹⁷² najčešće spolni organ. Takvi su dvosmisleni opisi alata i proizvoda vrlo često formulaični. Razmotrit ćemo nekoliko najčešćih opisnih formula koje nalazimo u tekstovima firentinskih maskerata kazivača iz svijeta rada.

Formule koje se odnose na alate označuju spolne organe i razlikuju se ovisno o tome označuju li spolne organe koji obavljaju penetraciju ili ne. Ako alat označuje organ koji obavlja penetraciju, formula kojom se predstavlja takav alat uključuje parove epiteta „velik i tvrd“, „čist i uredan“, „velik i lijep“ ili pak „dugačak i čvrst“ i slično. U sljedećem primjeru majstori od igle ili *agucchiatori* objašnjavaju kakav mora biti njihov alat:

¹⁷¹ Braudel 1992: 533–534.

¹⁷² O pojmovima *tenor* i *vehicle* koje je uveo I. A. Richards (*The Philosophy of Rhetoric*, New York – London, 1936.) v. Friedman 2012: 1421–1422. U ovom se radu ti pojmovi koriste u širem značenju koje je danas uobičajeno u literaturi s engleskog govornog područja: *tenor* označuje preneseno značenje, a *vehicle* nositelja prenesenog značenja (v. Encyclopaedia Britannica 2015).

Vuol'esser l'ago lungo, uguale e sodo,	<i>Igla treba biti duga, ravna i čvrsta,</i>
Ed anche un po' grossetto,	<i>A jednako tako i povelika,</i>
Per poterlo operare in ogni modo,	<i>Da se može rabit' na sve načine,</i>
Sedendo in grembo o stando ritto al petto...	<i>Sjedeć' u krilu ili stojeći uz prsa...</i>

(G. Gelli, *Canto degli agucchiatori*, stihovi 39–42, u: Guerrini 1883: 143–144)

No, kad je riječ o organima koji ne obavljaju penetraciju, bili oni muški ili ženski, pridjevni atribut iz formule o tvrdoći se izvrće, kao kada trgovci kožom hvale podatnost svoje sirovine:

Il forte cordovan, morbido e netto,	<i>Izdržljivi kordovan, mek i čist,</i>
In pregio alto si tiene	<i>Na velikoj je cijeni</i>
Perché la forma e i colpi del bussetto	<i>Jer oblik i udarce čvrka</i>
Senza stiantar sostiene...	<i>Podnosi, a ne puca...</i>

(G. Giuggiola, *Canto di mercatanti di cordovani*, stihovi 21–24, u: Guerrini 1883: 164)

Uz tvrdoću ili mekoću, dvosmislene reklamne formule kazivača iz svijeta rada naglašavaju i dimenzije alata. Alat koji obavlja penetraciju najčešće mora biti „velik“, odnosno ne smije biti „malen“. Na primjer, preprodavačice u *Canto di donne rivenditore* nepoznatog autora hvale velike plodove kao lijek za križobolju i naglašavaju kako plodovi nevelikih dimenzija ne donose toliko zadovoljstva:

E quando grossi sono oltr'a misura,	<i>A kad su preko mjere veliki,</i>
V'è drento assai diletta.	<i>Veliko veselje u njima skriva se.</i>
Donne, chi va cercando i piccoletti	<i>Žene, tko traži one malešne</i>
Non sazia mai affatto l'appetito.	<i>Nikad neće do kraja utažit' appetit.</i>

(n. a., *Canto di donne rivenditore*, stihovi 13–16, u: Guerrini 1883: 331)

Ako se metafora odnosi na organ koji prima penetraciju, opisi dimenzija prenositelja značenja nisu isključivi, kao što možemo vidjeti na primjeru remenara koji hvale kvalitetu kože od koje izrađuju remenje:

Eccovene qui innanzi di più sorte,	<i>Evo tu pred vama je više vrsta,</i>
Pelose, larghe, strette, lunghe e corte;	<i>Dlakave, široke, uske, duge i kratke;</i>

Le son morbide, grosse e tanto forte...

One su meke, velike i jako snažne...

(n. a., *Canto de coreggiai*, stihovi 23–25, u: Guerrini 1883: 50–51)

Među kazivačima iz svijeta rada najbrojniji su obrtnici, *Artefici* ili *Artigiani*, koji nude različite usluge. Tu su tkalci, krojači, slikari, majstori stolari, blanjari, svrdlari... O drvenoj građi brinu drvosječe: *segatori*, *tagliatori di boschi*, *tagliatori di legname*. Sam rad funkcionira kao metafora za spolni odnos:

Consiste l'arte nostra in un sol punto,

U našem je zanatu jedno najvažnije,

Nel dar gran colpi e buoni,

Treba velike i dobre udarce davat',

Massime quando appresso il fin sei giunto... *Ponajviše kad svršetku bližiš se ...*

(n. a., *Canto dei tagliatori di boschi*., stihovi 14–16, u: Guerrini 1883: 45)

Zidari i ličioc i također nude svoje usluge kao kazivači maskerata. Od uslužnih zanimanja, primjerice, *curandai* izbjeljuju rublje, a ulični majstori, *acconciatori di catini*, *secchioni*, *padelle e paiuoli*, popravljaju razno posuđe. Tu su i profesionalni batinaši, *toccatore*, koji izriekom naglašavaju da ih se žene ne moraju bojati jer im zakon prirode nalaže da svoj posao batinaša kao utjerivača dugova obavljaju samo na muškarcima: „Ci è legge di natura,/ Non toccar mai se non maschi“ (n. a., *Canto de' toccatori*, stihovi 37–38, u: Guerrini 1883: 59–60).

Posebnu grupu čine kazivači koji u gradu predstavljaju tipično seoska zanimanja – poljoprivrednici se hvale kao vješti vrtlari, zatim su tu stručnjaci za cijepljenje voćki, mlinari... Pjesma stručnjaka za cijepljenje voćki primjer je maskerate u kojoj kazivači opisuju svoj posao i daju upute o tome kako koristiti neki alat ili proizvod. Kazivači ističu kako njihov zanat nije teško svladati jer je jednostavan, jednako kao što smo vidjeli kod drvosječa, i treba samo naučiti baratati alatom – uobičajene formule koje signaliziraju prijenos značenja u ovom slučaju su „gore, dolje“ ili „naprijed, natrag“. Zanat ne zahtijeva studije, vještina potrebna za uspjeh sasvim je prirodna:

Ei non bisogna molto studio o carte.

I ne treba mnogo učenja ili papira.

Le cose naturale ognun sa fare.

Svi znaju raditi prirodne stvari.

(n. a., *Canto degli annestatori*, stihovi 5–6, u: Guerrini 1883: 53–53)

Međutim, kad se vještina jednom svlada, samom radu treba pristupiti s velikom pažnjom:

Convien gran diligenza vi si metta. *Raditi se mora vrlo marno.*

Guasta ogni cosa chi fa in fretta. *Sve kvvari onaj koji radi žurno.*

(isto, stihovi 39–40)

Maskerate u kojima kazivači iz svijeta rada daju upute o tehnikama rada ili upotrebi alata i proizvoda prepoznatljivo su strukturirane. U njima nalazimo nekoliko tipičnih elemenata. Kazivači takvih maskerata prikazani su kao uslužni i udvorni, rado će podučiti adresate svom zanatu, pa tako često predlažu privatnu poduku, kao u pjesmi majstora izrade zrcala, i to često u posljednjoj strofi:

Mostrarvel qui in presenza di ciascuno, *Ovdje pred svima pokazat vam ga,*

Donne, sarebbe troppo gran pazzia. *Žene, prevelika bila bi ludost.*

Ciascuna ne chiami uno, *Svaka nek' pozove jednoga,*

Chè pronti siam a metter tuttavia, *Jer spremni smo staviti isti čas,*

Pur coll'avviso vostro, *Svakako uz dozvolu vašu,*

Nell'insegnarvi tutto il poter nostro. *U poduku za vas svu snagu našu.*

(G. Gelli, *Canto di maestri di far specchi*, stihovi 67–72, u: Guerrini 1883: 141–142)

Kazivači također često predstavljaju zanimanja koja su vezana za obradu vune: *divettini*, *cardatori*, *pettinaglioli*, *accotonatori*. Raznovrsni su i predstavnici medicinske profesije, među kojima nalazimo liječnike, zubare, kirurge. Učeni svijet zastupaju učenjaci i pjesnici. Za kazivače koji se predstavljaju kao učeni ljudi Castellani napominje: „Postoji dokumentirana tradicija *učenosti* i vezanih pojmova kao faličkih simbola.“¹⁷³ Tako učenjaci udvorno nude poduku lijepim Firentinkama besplatno, u karnevalizaciji viteške udvornosti, a od kojih traže samo da prime i njih i poduku u svojim sobama koje moraju biti čiste i lijepe, ali ne i previše upotrebljavane (G. da Pisa, *Canto di scolari*, u: Guerrini, 1883: 154–155).

Prostitucija kao zanimanje zastupljena je posredno i neposredno. Naime, s jedne strane su kazivači koji se predstavljaju kao žrtve prostitutki, muškarci osiromašeni krivnjom predstavica najstarijeg zanata (Lasca, *Canto d'uomini impoveriti per le meretrice*, u: Guerrini 1883: 275–276). Zastupljene su prostitutke (G. Giuggiola, *Canto delle meretrice*, u: Guerrini

¹⁷³ Castellani 2006: 26; „*Sapienza* e i termini ad essa connessi hanno una documentata tradizione come simboli fallici.“

1883: 201), ali i bivše prostitutke koje se vraćaju najstarijem zanatu na svijetu nakon što su pokušale živjeti kao časne gospođe (n. a., XLIII – *Canzona delle femmine che tornano in chiasso*, u: Singleton, 1936: 56–57).

Kategorija kazivača iz svijeta rada koji nude različite usluge uključuje i brojne kazivačice: peračice rublja, dojilje, frizerke...

Svijetu rada pripadaju i kazivači koji nude proizvode svog rada. I u toj su skupini najbrojniji obrtnici, primjerice bačvari, ključari, postolari, remenari, urari, krznari. Tu su i proizvođači zrcala, čaša, naočala, madraca, vretena, metli, petardi, maski... Među kazivačima koji predstavljaju različita zanimanja postoji razlika u statusu. Naime, neki su majstori ili *maestri*, a neki tek mladi šegrti ili pomoćnici – *garzoni*. Ne zaostaje ni sektor prehrane. *Bericuocolai* i *cialdonai* nude bombone i slatke kornete, a *fornai* pekarske proizvode. Jedna je maskerata posvećena mesnom obroku, točnije iznutricama ili tripicama (A. di Rinaldo Bracci, *Canto della trippa e centopelle*, u: Guerrini 1883: 323–324).

Kad govorimo o formulama koje signaliziraju alegorizaciju, ponuđeni prehrambeni proizvodi mogu se jesti „kuhani i pečeni“ ili „lesso e arrosto“, poput mesa fazana (n. a., *Canto del fagiano*, stih 39, u: Guerrini 1883: 56–57). U voću se uživa „prije i poslije“ obroka, „prima o dopo“, ili pak „ispred ili iza“ obroka, „innanzi e ’ndetro“, kao na primjer u breskvama:

Alcun l’usa al pasto avanti,	<i>Prije obroka neki ih uzimaju,</i>
Noi l’usiam innanzi e ’ndreto.	<i>A mi i prije i poslije.</i>
Quel sol piace agl’ignoranti,	<i>Neznalicama samo tako se dopadaju,</i>
La più parte le vuol dreto.	<i>Većina ih želi poslije.</i>
Ognun l’usi e stiesi cheti,	<i>Svatko nek’ ih uzme, i začepi gubicu,</i>
Nanzi e ’n dietro, ove le vuole.	<i>Sprijeda il’ straga, kako ih hoće.</i>

(G. Gelli, *Canto delle pesche*, stihovi 15–20, u: Guerrini 1883: 56–57)

Formule kontrasta „prije i poslije“, „sprijeda i straga“ i slično, označuju „prirodne“ i „protuprirodne“ spolne odnose kako su tumačeni u vrijeme renesanse, odnosno spolne odnose koji mogu uroditi potomstvom i one koji ne mogu.

Kao što pokazuju citirani primjeri, proizvodi su metafore za spolne organe kao što su opisi zanata metafore za spolni odnos. Kao tipičan primjer sustavne alegorizacije u tom ključu

možemo promotriti maskeratu u kojoj postolari objašnjavaju kako svim neudanim ženama pristaje više-manje ista veličina, ali udanim ženama trebaju veće cipele:

Quasi una forma, o più o meno un dito	<i>Skoro ista veličina, prst više, manje,</i>
Serve a ciascuna che non ha marito;	<i>Odgovora svakoj kad nema mužica;</i>
Ma poichè seco una notte ha dormito,	<i>Al' čim jednu noć prespava s njime,</i>
Bisogna maggior forme assai per quelle.	<i>Veličina joj treba podosta veća.</i>

(L. de' Medici*, *Canto de' calzalai*, stihovi 11–14, u: Guerrini 1883: 25)

Proizvođači ulja, *facitori d'olio*, hvale svoje ulje koje u snižavajućem tjelesnom ključu za čitanje maskerata označuje „vaginalnu ili sjemenu tekućinu prema prilično raširenom dvostrukom značenju...“¹⁷⁴ Nikada nisu prolili ni kap ulja uzalud, „mai versianne una goccia fuori“ (Lorenzo de' Medici*, *Canto di facitori d'olio*, stih 2, iz: Guerrini 1883: 27). U istom metaforičnom ključu mladići hvale tekućinu koja izbjeljuje rublje čim ga dotakne: „...non tocca i panni appena,/ Che gli fa bianchi tornare“ (n. a., *Canto de' curandai*, stihovi 25–26, u: Guerrini 1883: 70–71).

Tekućina se spominje i u formulama o podmazivanju ili vlaženju, „ungere bene“ ili „immollare“, postupku koji se preporučuje kada treba gurnuti alat u neko usko mjesto. Giuggiolini majstori od svrdla, *succhiellinai*, obrazlažu:

Quando il legname è duro in sull'entrare,	<i>Kad drvo pruža otpor kod ulaska</i>
Vuolsi la punta al succhiello immollare.	<i>Treba podmazati vrh svrdla.</i>

(G. Giuggiola, *Canto de' succhiellinai*, stihovi 15–16, u: Guerrini 1883: 189)

Uz obrtnike, proizvode nude i kazivači koji se predstavljaju kao poljoprivrednici. Burke napominje: „Sistem cehovske organizacije pomogao je obrtnicima i prodavačima da steknu zajedničku kulturu koja se razlikovala od kulture seljaka.“¹⁷⁵ Ipak, kako smo već istaknuli, seljaci nisu bili rijedak prizor na ulicama gradova gdje su nudili svoje proizvode. U firentinskim maskeratama seljaci nude artičoke, breskve, dinje, mahunarke, gljive... Što se kazivačica tiče, žene su zastupljene i u ovoj grupi, kao prodavačice poljoprivrednih proizvoda. Obrtnici iz maskerate *Canto degli artefici*, koju smo već spominjali kao primjer maskerate u kojoj se kazivači obraćaju pojedinačnom adresatu, žale se svom pravednom gospodararu na

¹⁷⁴ Castellani 2006: 141; „...liquido vaginale o seminale secondo un doppio senso assai diffuso...“

¹⁷⁵ Burke 1991: 42.

pripadnike druge skupine iz svijeta rada, a to su trgovci. Oni su, žale se kazivači, neprijateljski raspoloženi prema obrtnicima: „Troppo nemici sono/ Degli artigian...” (M. da Prato, *Canto degli artefici*, stihovi 33–34, u: Guerrini 1883: 155–157).

Roba trgovaca jednako je toliko šarolika kao i ponuda obrtnika i poljoprivrednika. Kazivači koji se predstavljaju kao trgovci nude raznovrsnu robu, ženske urese poput velova, broševa, ali i kućanske potrepštine, metle, posuđe, svjetiljke. Uz trgovinu su vezana i zanimanja mešetara (*sensali*) i posrednika, na primjer, u trgovini ovčjim runom (*lanini*). U tu kategoriju možemo svrstati i profesionalne preprodavačice ili *rivenditore*.

Trgovci, kao i proizvođači, daju upute za uporabu ponuđene robe. U maskeratama kazivača koji nude raznu robu nalazimo formule „sprijeda, straga“ ili „prije, poslije“. Opisi dimenzija također su formularni. Tako su metle opisane uobičajenom reklamnom formulom kao ravne, velike i lijepe – „diritte, grosse e belle“ (n.a., XIV – *Donne, alle belle granate*, stih 16, u: Singleton, 1936: 17–18), ali i kao višefunkcionalne: dobro metu kad je blatnjavo i kad kiši („...spazzon bene / quand’è fango e quand’e’ piove“; isto, stihovi 11–12). Što se dimenzija tiče, i prodavači metli imaju posebne uzorke namijenjene isključivo djevojkama:

...queste son per giovanette	... ove su za djevojke mlade
per spazzar finestre e porte;	da vrata i prozore čiste;
non guardate che sien corte;	nek’ ne smeta vam što su kratke,
son ben fatte e grosse assai...	kvalitetne su izrade i debele dosta ...

(isto, stihovi 21–23)

Neki kazivači koji predstavljaju trgovce ne reklamiraju robu, nego se hvale poslovnim uspjesima i dalekim putovanjima, kao što to čine firentinski trgovci koji se vraćaju u domovinu (n. a., *Canto di mercatanti fiorentini che tornano alla patria*, u: Guerrini, 1883: 85–86) ili trgovci koji su se u Firencu vratili bogati (B. dell’Ottonaio, *Mercanti tornati in Firenze ricchi*, u: Guerrini, 1883: 239–240).

Među kazivačima koji se bave trgovinom su i staretinari, *ferravecchi*. U kategoriji trgovaca ili uličnih prodavača nalazimo i predstavnike medicinske profesije, poput travara i prodavača pomada i lijekova. U takvim maskeratama, prezentacija pomada često uključuje upute o primjeni i formule podmazivanja:

Con questa ungasi ben,	<i>Ovome dobro namaži se,</i>
Per fuggir doglia e placar la sua ira;	<i>Ako želiš bijeg od muke i bijes njen ublažit',</i>
Chè spesse volte pel dolor sospira	<i>Jer mnogo puta od bola će uzdahnut'</i>
Chi non ha tal ricetta.	<i>Onaj koji ovoga recepta nema.</i>

(n. a., *Canto della pomata*, stihovi 23–26, u: Guerrini 1883: 83–84)

Lijekovi za neplodnost često su dio ponude u maskeratama kazivača koji predstavljaju varalice, ali i u maskeratama u kojima se nude poljoprivredni i obrtnički proizvodi.

Travari iz maskerate nepoznatog autora *Donne, no' siamo erbolai* (br. XXXVI, u: Singleton 1963: 48 – 49) preporučuju mandragolu. Uz predstavljanje čudesnih medicinskih svojstava mandragole, kazivači daju i uputu o lijeku:

... e mandragole provate	<i>... a mandragole iskušajte</i>
per le donne ingravidare:	<i>za žene koje žele zaniyeti:</i>
tutto sta poi nel menare	<i>treba samo mrdati</i>
quando in corpo tu l'arai	<i>kad u tijelo ti je metneš.</i>

(n. a., XXXVI – *Donne, no' siamo erbolai*, stihovi 24–27, u: Singleton 1936: 48–49)

Osim problema neplodnosti, kazivači firentinskih maskerata često spominju još jedno zdravstveno pitanje, a to je nelagoda u bubrezima, „durezza nelle rene“. Prodavači metli, na primjer, naglašavaju da njihove metle neće povrijediti bubrege, „non dirompon si le rene“ (n.a., br. XIV – *Donne, alle belle granate*, stih 11, u: Singleton 1936: 17–18). Prezentacija lijeka za bol u bubrezima u maskerati prodavača raznih sitnica izvedena je uz pomoć formule podmazivanja, formule „unutra, van“ i formule o proširivanju uskih prolaza:

Chi avessi nelle rene	<i>Za onog tko osjeća u bubrezima</i>
struggimento o pizzicore,	<i>bolove ili svrbež,</i>
un'unzion c'è per le schiene	<i>postoji mast za leđa</i>
ch'è un dolce e buon licore:	<i>koja je slatka i dobra tekućina:</i>
vuolsi fare drento e di fore	<i>treba je metat' unutra i izvan</i>
acciocchè gli apra i lochi stretti.	<i>da otvori uska mjesta.</i>

(n. a., VIII – *Chi vuol ágora o spilletti*, stihovi 21–26, u: Singleton 1936: 11–12)

Kazivači iz svijeta rada najčešći su kazivači firentinskih maskerata: obrtnici, poljoprivrednici i razni prodavači. Maskerate su u talijanskoj književnosti stoga poznate i kao cehovske pjesme ili pjesme zanata, *canti dei mestieri*. Svijet rada firentinskih pjesama zanata obuhvaća sva tri sektora privrede. Poljoprivrednici, ribari, šumari i slična zanimanja pripadaju primarnom sektoru. Najbrojniji su kazivači iz sekundarnog sektora prerađivačkih djelatnosti. S obzirom na to da maskerate nastaju u vrijeme koje prethodi industrijskoj revoluciji, sekundarni sektor u maskeratama ne odnosi se na industrijsku, već na obrtničku proizvodnju i preradu. Uslužna zanimanja ili tercijarni sektor zastupaju krčmari, trgovci i prodavači, a u sektor usluga možemo svrstati i zanimanje batinaša ili utjerivača dugova. Žene nisu isključene iz svijeta rada koji možemo nazrijeti iz tekstova maskerata. Kazivačice najčešće predstavljaju zanimanja iz uslužnog sektora renesansnoga svijeta kao prodavačice ili služavke, a tu su i kazivačice iz prerađivačkog sektora, poput žena koje se bave zlatovezom, i iz primarnog sektora, poput ribarica. Svijet rada koji naziremo iz tekstova maskerata šarolik je, a uključuje muškarce i žene.

1.4.2. Svijet službe

Mnogo rjeđe nego samostalne obrtnike, poljoprivrednike i trgovce među kazivačima firentinskih maskerata susrećemo i zanimanja vezana za službu u redovima moćnih organizacija, vojske i crkve.

Obrtnici i poljoprivrednici posredno su identificirani kroz opise alata i proizvoda, uz prepoznatljive formule. Profesionalne vojnike u maskeratama prepoznamo po vrsti oružja kojim se služe. *Scoppiettieri* su bili naoružani vatrenim oružjem, *balestrieri* samostrelima, a tu su i *bombardieri* – renesansna artiljerija. Ono što je za maskerate obrtnika alat, za maskerate vojnika je oružje:

La balestra a coscia tesa	<i>Samostrel uz bedro napet</i>
Sempremai destri portiamo.	<i>Uvijek spremni nosimo.</i>
Poco giova il far difesa,	<i>Malo vrijedi tad se branit',</i>
Ch' ad un tratto entrar vogliamo.	<i>Kad odjednom ući želimo.</i>
Carichiamo e scarichiamo	<i>Mi punimo i praznimo</i>
Quattro e sei volte per ora.	<i>Četiri i šest puta na sat.</i>

(n. a., *Canto di balestrieri*, stihovi 11–16, u: Guerrini 1883: 68–69)

U maskeratama kazivača iz redova topništva, uz tipične reklamne formule o mladosti i snazi kazivača, nalazimo formulu o vještini i izdržljivosti: „quattro e sei volte“. Strijelci oboružani samostrelima iz gornjeg primjera ističu koliko puta na sat mogu zapeti i odapeti svoje oružje, odnosno isprazniti ga i napuniti (strijelama). Formulom „quattro e sei volte per ora“ hvale se i vojnici oboružani puškama (n. a., *Canto degli scoppiettieri*, stih 13, iz: Guerrini, 1883: 68–69).

Među kazivačima iz redova vojske su i najamnici stranog podrijetla, obično Nijemci, različitih specijalizacija: *lanzi arcieri* ili strijelci, *lanzi scoppiettieri* naoružani puškama, *lanzi alabardieri* ili oštroperci oboružani halabardama.

Žene ratnice nalazimo samo u jednom primjeru, ali ne kao profesionalne vojnike, nego kao mitske Amazonke koje se hvale kako su snažnije i izdržljivije od muškaraca:

Nostro scudo a ogni lancia	<i>Štit naš svakog koplja</i>
regge forte ogni percossa;	<i>svaki će udarac izdržati snažno,</i>
reston gli uomin vinti e stanchi,	<i>muškarci ostaju poraženi i umorni,</i>
in noi par che si rinfranchi,	<i>u nama obnavlja se, tako se čini,</i>
con furor che gli sbaraglia.	<i>uz snagu što ih poražava.</i>

(n.a., LXXII – *Canzona delle Amazzone*, stihovi 13–17, u: Singleton 1936: 97)

Druga moćna organizacija kojoj pripadaju kazivači iz svijeta službe je Rimokatolička crkva. Crkva je bila itekako prisutna na gradskim ulicama, na terenu karnevalskih pjesama. Vrijeme Lorenza de' Medicija je i vrijeme strogog propovjednika Girolama Savonarole. Slikovitim i zastrašujućim opisima muka kakve čekaju nevjernike i grješnike, Savonarola i slični propovjednici također su stvarali svojevrstan renesansni teatar – teatar strave i užasa namjesto karnevalskog teatra oslobodilačkog smijeha. Za razliku od maskerata, taj teatar nije bio ograničen na vrijeme karnevala i pučkih svečanosti.

U maskeratama ne nalazimo crkvene velikodostojnike kao kazivače, nego redovnike i redovnice, pustinjake ili hodočasnike. Crkvu najčešće predstavljaju pustinjaci, redovnici posvećeni asketskom životu lišenom tjelesnih užitaka. Asketski život i život karnevala dvije su suprotstavljene krajnosti, kako ističe Bahtin: „... smehovna tradicija i asketska tradicija su, zapravo, tuđe jedna drugoj.“¹⁷⁶ Maskerate ipak unose askezu u karneval i izvrću je naopačke kroz snižavanje iz duhovnih sfera na tjelesnu. U metaforičkom ključu za čitanje maskerata odricanje od svjetovnog života možemo čitati kao odricanje od aktivnog seksualnog života, a izlazak iz samostana i dolazak u grad kao svojevrstu seksualnu reaktivaciju.

Kazivačice koje se predstavljaju kao redovnice, *monache*, proklinju očeve koji su ih zatvorili u samostan i tako ih prisilili na celibat (n. a., *Canto di monache fuor di monastero*, u: Guerrini 1883: 90–91). Tu adespotnu maskeratu nesretnih redovnica kod Singletona nalazimo pod naslovom *Canzona delle monache* (br. XXXIII; u: Singleton 1936: 44–45) uz maskeratu naslovljenu „sljedeća pjesma“ *Canzona seguente* (br. XXXIV; isto, str. 45 – 46) u kojoj nesretne redovnice naglašavaju da više nisu redovnice nego udane žene: „e non sián piú monacelle: / fatte sián donne novelle“ (isto; stihovi 6–7, str. 45).

¹⁷⁶ Bahtin 1978: 258.

Protagonisti iz crkvenih redova nisu u maskeratama prikazani kao naročito produhovljeni ljudi. Tako picokare, *pinzochere*, daju ženama savjete o tome kako očuvati ljepotu i nude razne pomade i pripravke kao obične ulične prodavačice (n. a., *Canto di pinzochere andate a Roma*, u: Guerrini 1883: 335–336). Ottonaiovi pustinjaci ne dolaze u grad potaknuti duhovnošću, nego prirodnim željama kojima udovoljavaju u vrijeme karnevala:

Donne, perchè s'appressa il carnovale,	<i>Žene, zato što karneval nam se bliži,</i>
Il prior dà licenza	<i>Od priora dozvolu imamo</i>
Di venire a Fiorenza	<i>U Firencu da dođemo</i>
Per trarci qualche voglia naturale.	<i>Udovoljit' ponekoj prirodnoj želji.</i>

(B. dell'Otonaio, *Canto di romiti*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 232–234)

U maskeratama crkvenih lica javlja se i motiv varalica pod mantijom koji iskorištavaju lakovjernost religioznih ljudi (n. a., *Canto di pellegrini truffatori*, u: Guerrini 1883: 51–52). Neidentificirana skupina kazivača iz maskerate *Canto del romito delle relique* (sic!) predstavlja varalicu u redovničkom ruhu, „dobrog“ pustinjaka i njegovu čudesnu relikviju koja liječi bol u bubrežima i diže mrtve:

Ei n'ha una solamente,	<i>Samo jednu on imade,</i>
Infra l'altre, molto bella.	<i>Među drugim', baš je lijepa.</i>
Hallo visto molta gente	<i>Njega mnogo ljudi vidje</i>
Far miracoli con quella.	<i>Da izvodi njome čuda.</i>

(n.a., *Canto del romito delle relique*, stihovi 3–6, iz: Guerrini, 1883: 72–73)

Čudesne relikvije imaju komičnu funkciju kao i alati ili proizvodi u maskeratama obrtnika i trgovaca, a ulazak u samostan ili izlazak iz samostana može se čitati kao prisilno ili dragovoljno odricanje od spolnog života ili povratak spolnosti.

1.4.3. Zabava i razbibriga

U maskeratama kao pjesmama karnevala, te velike zabave i najveće pučke svečanosti u godini, zastupljeni su i profesionalni zabavljači. Tu su gimnastičari koji izvode akrobacije, trupe koje nastupaju s egzotičnim ili dresiranim životinjama, glazbenici...Međutim, razni oblici zabave koje možemo nazrijeti iz tekstova firentinskih maskerata nisu vezani samo za profesionalne zabavljače poput akrobata ili glazbenika. Renesansna razbibriga prikazana u maskeratama uključuje i razne igre, sportove, natjecanja, turnire i lov.

Na razmeđu između sportske igre i profesionalnog uličnog nastupa nalazimo gimnastičare ili akrobate. Oni se predstavljaju formulama koje naglašavaju mladost, izdržljivost i snagu onako kako to čine kazivači maskerata iz svijeta rada. Ottonaiovi gimnastičari u svom izravnom uvodnom predstavljanju ističu važne odlike majstora gimnastičkih akrobacija:

Giovani siam, giocolator sì destri	<i>Mladići smo, akrobati spretni tako</i>
E di sì forte schiena,	<i>I toliko snažnih leđa,</i>
Che non fur mai di noi miglior maestri.	<i>Da boljih majstora nikad nije bilo.</i>

(B. dell’Ottonaio, *Canto di giuocolatori di schiena*, stihovi 1–3,

u: Guerrini 1883: 219–220)

Među figurama što ih gimnastičari vješto izvode zahvaljujući snažnim leđima, kazivači iz gore navedene maskerate posebno navode figure izokretanja naopačke: okret preko glave i stoj na glavi. Gimnastičke figure, kao i različiti sportovi, natjecanja i igre, metafore su koje označuju spolne odnose, i stoga se izokretanje naopačke može čitati u ključu odnosa *contro natura*. U istom ključu možemo čitati i maskeratu natjecatelja u igri *palla a maglio*, sličnoj suvremenom kriketu. U toj Lascinoj maskerati idealni sportaš opisan je istim formulama kao i idealni obrtnik, odnosno mora biti mlad i imati čvrsta leđa:

Giovane soprattutto	<i>Mlad ponajprije</i>
A chi vuol ben giuocar esser conviene,	<i>Mora biti onaj tko želi dobro igrati,</i>
Ed a farne buon frutto	<i>A da ostvari plodove dobre</i>
Sode bisogna e forti aver le schiene...	<i>Čvrsta i snažna križa mora imati ...</i>

(Lasca, *Canto di giuocatori di palla a maglio*, stihovi 11–14, u: Guerrini 1883: 272–273)

Uz renesansnu igru *palla a maglio*, među igrama loptom koje se spominju u firentinskim maskeratama nalazimo i *calcio*, igru sličnu modernom nogometu. U maskerati o nogometu uobičajena prostorna formula „sprijeda, straga“ primijenjena je na položaje igrača. Kazivači objašnjavaju važnost pravilnog odabira položaja: sprijeda, straga ili u sredini. Mladi i spretni igrači trebaju biti ispred, a iskusni majstori straga i u sredini (B. dell’Ottonaio, *Canto del calcio*, stihovi 11–13, u: Guerrini 1883: 222–223). Za erotokomičnu metaforu baziranu na formuli „sprijeda, straga“ najvažnije je da igrači budu na pozicijama na koje su navikli:

Che chi ’ndietro s’avvezza,	<i>Jer tko navikne se straga,</i>
Dinanzi non fa bene al calcio mai.	<i>Sprijeda nikad neće dobro udarat’.</i>

(isto, stihovi 9–10)

Formula „sprijeda, straga“ u ovoj se maskerati javlja u paru s formulom „suho, mokro“ koja suprotstavlja lijepo vrijeme i blatnjavu vlagu. Za igru u blatu potrebna je posebna tjelesna snaga:

Il calcio nel buon tempo e nell’asciutto	<i>Nogomet kad vrijeme suho i lijepo je</i>
Piace a più giocatori.	<i>Najviše igrača voli.</i>
Chi è gagliardo si mette per tutto,	<i>Tko krepak je i jak, sve od sebe daje,</i>
Nè si cura di fanghi e di mollori.	<i>I ne brine o blatu i vlagi.</i>

(isto, stihovi 19–22)

Kazivači maskerate *Canto della chintana* također predstavljaju natjecatelje u renesansnoj igri. *Chintana* je turnirska igra u kojoj natjecatelji na drvenim konjima kruže oko drvene lutke koju nastoje pogoditi kopljem. Oprema natjecatelja ima istu metaforičku funkciju kao i alati obrtnika ili proizvodi trgovaca. Koplje kojim su oboružani natjecatelji označuje spolni organ koji vrši penetraciju i stoga ne smije biti slabašno:

Più vecchi hanno quest’arte già imparata,	<i>Mnogi su starci to već svladali umijeće,</i>
Nè può lor riuscire,	<i>Al’ ne može im uspjeti,</i>
Perchè la lancia debile e ’ntarlata	<i>Jer slabašno i crvotočno koplje</i>
Si china in sul colpire	<i>Kad pogodi, mora se saviti.</i>

(G. Giuggiola, *Canto della chintana*, stihovi 25–28, u: Guerrini 1883: 192–193)

U firentinskim maskeratama, kazivači moraju biti mladi, a njihova oprema snažna i izdržljiva, bez obzira na to pripadaju li svijetu rada, službe ili zabave. O tome ovisi uspješna izvedba maskeratne ponude. Igre iz tradicije viteške kulture predstavljaju kazivači koji nastupaju kao paževi i dvorjani – *paggi e cortigiani*, vitezovi litalice – *cavalieri erranti*, mačevaoci... Upravo među majstorima mača nalazimo ženske kazivače iz svijeta zabave i razbibrige, a to su *donne schermidore* koje nude poduku iz svojeg umijeća:

Voi volete imparare? Attente, or sue;	<i>Želite li naučiti? Dobro pazite sad:</i>
Allo schermir siam, donne, sempre due;	<i>Uvijek se, žene, mačujemo udvoje:</i>
Poi si va qualche volta in giùe 'n sue.	<i>I gore, dolje par puta udrimo tad.</i>
Vedesi allor stran gesti, altro colore.	<i>Čudni se pokreti vide, drukčije boje.</i>

(n. a., *Canto di donne schermidore*, stihovi 15–18, u: Guerrini 1883: 52–53)

Uz različite igre i natjecanja poput nogometa ili utrka, lov i ribolov su najzastupljenije rekreativne aktivnosti predstavljene u firentinskim maskeratama. Ribolov može biti i profesionalna djelatnost, odnosno izvor zarade, kao u slučaju kazivača koji se predstavljaju kao venecijanski ribari (Lasca, *Canto di pescatori veneziani*, u: Guerrini, 1883: 279–280). S druge strane, može biti prikazan kao ugodna aktivnost za ispunjavanje slobodnog vremena, kao kod Giuggiole:

Per assuefar la mente a pacienza	<i>Da um naviknemo na strpljenje</i>
E fuggir l'ozio vano,	<i>I pobjegnemo od jalova nerada,</i>
Eletto abbiám questo pescare a lenza.	<i>Odabrali smo ribolov na udicu.</i>

(G. Giuggiola, *Canto di pescatori a lenza*, stihovi 1–3, u: Guerrini 1883: 201–202)

Kazivači koji se predstavljaju kao lovci i ribolovci opisuju i hvale svoju tehniku kao najbolju. Ulov i oprema za lov označuju spolne organe, a same su tehnike razrađene metafore spolnog odnosa. Tako ribari hvale ribolov udicom i mrežom, a ptičari lov mrežom, s puhaljkama, uz pomoć dresiranih sova. Posebna je kategorija noćni lov sa svjetiljkama, *col frugnolo*, za one koji se srame ići u lov danju. U maskerati ribarica ribolov s mrežom metafora je za analni spolni odnos, vještinu što su je žene naučile od muškaraca koji je prakticiraju od antičkih vremena:

Da uomini d'ingegno anticamente	<i>Domišljati ljudi u antičke su dane</i>
Quest'arte del pescar fu già trovata ;	<i>Već otkrili umijeće da se ribe love,</i>
Or perchè son le Donne anche prudente	<i>A pošto razbor krasi i nas Žene,</i>
L'abbiam tutte imparata :	<i>Naučile sve smo te vještine nove :</i>
E chi l'ha qualche tempo esercitata	<i>A svatko tko malo vježbao je,</i>
Come noi sempre è vago di pescare.	<i>K'o i mi uvijek rado u ribolov ide.</i>

(n. a., *Canto di donne pescatrici*, stihovi 5–10, u: Guerrini 1883: 66–67)

Neke od igara opjevanih u maskeratama bile su vrlo opasne, poput utrke s bikovima. Odigravale su se na gradskim ulicama i trgovima: „Utrke s bikovima, uobičajene i u drugim talijanskim gradovima, u Firenci su se najčešće odigravale na trgu Santa Croce.“¹⁷⁷ U maskeratnom ključu bikovi ili bivolice za kojima trče spretni mladići mogu se čitati kao metafora za stražnjicu. U Lascinoj maskerati natjecatelja u utrci s bivolicom to je naznačeno i kroz glagol „rinculare“ (povući se) koji asocira na riječ „culo“ (stražnjica). U maskerati se detaljno razrađuje kakva bivolica mora biti:

Usa a portare e ad esser cavalcata,	<i>Navikla da nosi i da ju se jaši,</i>
Perch'alla prima entrata	<i>Da pri ulasku prvom</i>
La non rinculi e non abbia paura,	<i>Ne povuče se i ne prestraši,</i>
Ma spinga sempre innanzi alla sicura...	<i>Već gura naprijed sigurnim tempom...</i>

(Lasca, *Canto d'uomini che vanno a correre con la bufola*,

stihovi 22–25, u: Guerrini 1883: 273–274)

U vrevi na gradskim ulicama sudjeluju i grupe koje nastupaju s raznim životinjama. U maskeratama takvih grupa, kazivači vrlo živopisno opisuju svoje životinje. To su domaće životinje poput pijetla ili mačaka, dresirane životinje poput medvjeda ili egzotični primjerci kao što je cibetka. U maskeratnom metaforičkom ključu, životinje imaju značenje spolnih organa. U tom ključu treba čitati i metafore o neobičnom i nezasitnom apetitu kakav krasi egzotičnu cibetku iz pjesme koja je kod Guerrinija tiskana kao adespotna maskerata, dok je Orvieto (Rim, 1991.) donosi kao maskeratu Lorenza de' Medicija:

¹⁷⁷ Castellani 2006: 281; „Le giostre con il toro, comuni anche in altre città italiane, si tenevano a Firenze generalmente in piazza Santa Croce.“

Carni senz'osso sol gli paion buone, *Samo meso bez kostiju jesti voli,*
Ma ne vuol spesso, e, se può, gran boccone... *Ali često, i ako može, zalogaj veli...*

(n.a./LM *Canto del zibetto*, stihovi 7–8, u: Guerrini 1883: 54–55)

Dok cibetka privlači pažnju kao egzotična životinja, dresirani medvjedi zaokupljaju pozornost karnevalske publike nastupom. Opise i reklame takvih nastupa u maskeratama također treba čitati u ključu maskeratne erotokomične metafore. U maskerati o medvjedu koji pleše, kazivači opisuju kako njihov medvjed reagira na ženski dodir:

E quanto più si palpa la sua lana, *I što mu više pipate krzno,*
Più i membri all'atteggiar son preparati *To udovima spremniji je micat'.*

(n. a., *Canto dell'orso che balla*, stihovi 27–28, u: Guerrini 1883: 63)

Poput ranije spomenutih pustinjaka kojima je prior osigurao uslugu čišćenja pustinjačkih stanova, i medvjed mađarskih zabavljača voli boraviti u čistom prostoru što se naglašava formulom „čista i uredna“, odnosno „pulita e netta“:

Nè in tana vuole entrare *Ni u špilju ne želi ući*
Se non pulita e netta. *Ako nije čista i uredna.*

(n.a., *Canto dell'orso che balla*, stihovi 19–20, u: Guerrini 1883: 63)

Formula „pulita e netta“ česta je u tekstovima maskerata, kako ističe i McClure: „Taj spoj opisuje zlato žena koje se bave zlatovezom i posude čistača zahoda, kao i oruđe rudara, bačve bačvara ili hranu kuhara. Taj izraz, ili varijacija istog, poput 'pulite e belle' (kojom se opisuje posuđe), možda je bio uobičajen u reklamnoj retorici.“¹⁷⁸

Bez obzira na to radi li se o egzotičnim ili domaćim životinjama, one se ne plaše dodira, dapače, od ženskih ruku odmah se uspravljaju i bude. Za medvjedom mađarske trupe ne zaostaje ni domaći pijetao:

Chi 'l toccasse con man di nulla teme, *Tko dirne ga rukom ničeg se ne mora bojat',*
Anzi è più vigoroso e più fa festa, *Dapače još je življi i više se veseli,*
Talché per allegrezza quasi geme, *Toliko da od radosti skoro će zastenjat',*

¹⁷⁸ McClure 2004: 44; „This coupling describes the gold of the spinners of gold thread and the tubs of the latrine cleaners, as well as the instruments of miners, the barrels of the coopers, or the food of cooks. This expression or a variant such as 'pulite e belle' (in reference to kitchenware) perhaps was a familiar expression in the rhetoric of advertisement.“

E quando becca tien ritta la testa...

A kad kljuca glavu uspravno drži...

(n. a., *Canto del gallo*, stihovi 19–22, u: Guerrini 1883: 339–340)

Uz ulične zabavljače, akrobate i trupe koje nastupaju sa životinjama, kategoriji profesionalnih zabavljača pripadaju i glazbenici. Kao i kazivači iz redova vojske, glazbenici su često stranci njemačkog podrijetla ili *lanzi*. Tu su bubnjari, putujući orkestar koji nastupa s različitim instrumentima, glazbenici koji sviraju *ribechino* ili preteču violine, duhači...

Lenzonijevi kazivači predstavljaju se kao njemački glazbenici koji su došli svirati bubnjeve i flaute. Formule koje se rabe u opisima instrumenata njemačkih glazbenika ne odudaraju od formula iz opisa alata iz obrtničkih maskerata. *Lanzi tamburini* nose velike bubnjeve („Noi portar grosse tambure“; C. Lenzoni, *Canto di lanzi tamburini*, stih 11, u: Guerrini 1833: 135–136), a njihove su flaute također velike, ali i dugačke i dobro izbušene („Noi afer le flute nostre,/ Grosse, lunghe e ben bucate...“; stihovi 23–24). U maskerati njemačkih bubnjara nalazimo i formulu „vlažno i suho“: glazbenici naglašavaju da bubnjevi ne sviraju dobro ako je vrijeme vlažno (isto, stihovi: 17–18).

Giuggiolini pak svirači lutnji nisu predstavljeni kao *lanzi*. Oni su majstori koji su došli u domovinu adresata, poznatu po vrlini, davati glazbenu poduku:

Però venuti siam nel vostro regno,	<i>Stog' smo došli u kraljevstvo vaše,</i>
Ch'è di virtù dotato ;	<i>Što vrlinom obiluje ;</i>
Sperando che, se fia da voi gustato,	<i>U nadi da, kad se začuje</i>
Il dolce nostro suono,	<i>Zvuk naš slatki,</i>
Vi saprà tanto buono	<i>Tako će vam se dopasti</i>
Che non ci parrà invano esser venuti.	<i>Da neće nam se činit da uzalud smo došli.</i>

(G. Giuggiola, *Canto di sonatori di liuti*, stihovi 7–12, u: Guerrini 1883: 186–187)

Firentinske maskerate pružaju suvremenom čitatelju priliku da zaviri u šarolik renesansni svijet igara, zabave i razbibrige. Iako se tekstovi na razini prenesenog značenja ne odmiču od tematike spolnosti u komičnom karnevalskom ključu i unatoč prepoznatljivim formulama kojima se to značenje prenosi, maskerate su ipak izuzetno raznovrsne. U tim pjesmama opisane su preteče suvremenih sportova poput nogometa, one predstavljaju prizore s gradskih ulica na kojima se mladići utrkuju s bikovima i nastupaju trupe s egzotičnim životinja i drugi ulični zabavljači, podrobno opisuju različite tehnike i opremu za lov i ribolov, ali i različite

glazbene instrumente kao što je *ribecchino* ili rebek. Slično kao što je violina već odavno zamijenila *rebek*, ni izvedbe maskerata više se ne mogu doživjeti na ulicama toskanskih gradova za vrijeme karnevala. Međutim, dio tog svijeta očuvan je u njihovim tiskanim tekstovima.

1.4.4. Stranci i manjine

Istaknuto mjesto među kazivačima firentinskih maskerata zauzimaju stranci. Castellani posebno ističe „[b]ogat niz takozvanih pjesama o *lanzima*, koje karakterizira groteskno iskrivljavanje talijanskog govora...“¹⁷⁹ Takve smo kazivače već spominjali kao kolektive koji su posredno identificirani kao stranci uz pomoć iskrivljenog izgovora i gramatičkih pogrešaka, što Castellani izdvaja kao osnovnu karakteristiku tih pjesama i naglašava kako su lingvisti ispisali čitave sveske o analizama govora Nijemaca u maskeratama.¹⁸⁰ Najčešće su označeni kao *lanzi*, odnosno *lanzichenécci*, njemački plaćenici poznati kao *Landsknechte*.

Riječ *lanzi* u maskeratama označuje strance njemačkog porijekla koji nisu nužno vojnici plaćenici. Prema kazalu Guerrinijeve antologije (*Indice*, Guerrini, 1883: 341–350), najviše maskerata u kojima se kazivači predstavljaju kao *lanzi* napisao je Guglielmo detto il Giuggiola. Od osamnaest Giuggiolinih maskerata *lanza*, kazivači se predstavljaju kao profesionalni vojnici u samo tri maskerate, i to u maskerati strijelaca (*Canto di lanzi arcieri*), maskerati oštroperaca (*Canto di lanzi alabardieri*) i maskerati vojnika plaćenika (*Canto di lanzi venturieri*). *Lanzi* su isto tako u nekim karnevalskim pjesmama označeni jednostavno kao pijanci ili veseljaci kao u maskerati veselih *lanza* koji se ne odvajaju od boce:

Per cazzar maninconie,	<i>Za otjerat' menankolije,</i>
Sempre lanze ha flasche in mane,	<i>U ruka švabo uvijek bocu nosit',</i>
E fiver liete e sane,	<i>I za vesele i zdrave šivjet',</i>
Trinche e bombe tuttevie.	<i>Galame i neprekidno pije.</i>

(G. Giuggiola, *Canto di lanzi allegri*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 188–189)

Lanzi obično griješe u određivanju broja i roda. Tako u gornjem primjeru kazivači ističu da žive „vesele i zdrave“ – „liete i sane“ – umjesto „veseli i zdravi“ – „lieti e sani“. Pogreške u izgovoru, naznačene pravopisno pogrešno zapisanim riječima poput „fiver“ umjesto „viver“, primjeri su jezičnih sredstava komike o kojima je pisao Propp: „U komične svrhe može se koristiti i jezik sam po sebi, to jest uglavnom njegov akustički sistem.“¹⁸¹

¹⁷⁹ Castellani 2006: 35; „Ricco filone dei cosiddetti canti dei lanzi, caratterizzati da una grottesca contraffazione del volgare italiano...“

¹⁸⁰ Isto, fusnota 86.

¹⁸¹ Propp 1984: 113.

Jezična sredstva komike nalazimo i u maskerati Francuza (n.a., *Canto di Fransegi*, u: Guerrini, 1883: 334) u kojoj su jezične pogreške drukčije nego u makseratama *lanza*. Francuski je romanski jezik kao i talijanski, tako da francuski kazivači ne griješe u rodu i broju, ali zato „izgovaraju“ talijanski palatal „dolce c“ („č“) kao „s“ ili „š“: „Fransa“ ([frànsa]) umjesto „Francia“ ([frànča])“ (stih 1) ili „bascio“ ([bàšo]) umjesto „bacio“ ([bàço]) (stih 9).

Jezik nije samo sredstvo komike i identifikacije kazivača kao stranaca, nego može biti i profesija. U Lascinu *Canto de' cavalieri erranti* kazivači su tumači, *turcimanni*, koji prate natjecatelje na viteškim igrama, a izravno se predstavljaju tek u posljednjoj strofi:

Turcimanni siam noi, ch'a voi davanti,	<i>Tumači mi smo, što pred vama,</i>
Donne, parlato abbiamo,	<i>Žene, govorili smo,</i>
Che per interpretar le lingue andiamo	<i>Jer mi prevoditi jezike hodimo</i>
Con questi invitti cavalieri erranti	<i>S ovim neporaženim lutajućim vitezima.</i>

(Lasca, *Canto de' cavalieri erranti*, stihovi 52–55, u: Guerrini, 1883: 262–263)

Ciganke su kazivačice u samo jednoj maskerati, Giuggiolinoj pjesmi *Canto di zingane*. Predstavljaju se kao Ciganke uz jadikovke o nesretnoj sudbini. Deikse skreću pozornost na bijedan izgled kazivača, što upućuje na to kako bi trebali izgledali kostimi i oprema izvođača.

Kad kazivačice prijeđu s uvodnih jadikovki na iznošenje ponude, stil iskaza mijenja se iz patetičnog u reklamni. Ciganke nude uslugu gatanja iz dlana i proricanja sudbine. Tipično za firentinske maskerate, kazivačice ne realiziraju ponudu, nego sve ostaje na prezentaciji i reklami ponude. U posljednjoj strofi pozivaju žene da im otvore vrata:

Però, care madonne, aprir le porte,	<i>Stoga, drage dame, vrata otvorite,</i>
Le quali strette tenete e chiuse forte...	<i>Što čvrsto ih i tvrdo zatvorena držite...</i>

(G. Giuggiola, *Canto di zingane*, stihovi 23–24, u: Guerrini 1883: 187)

U pjesmama o dvije trudne Njemice *Canzona di dua tedesche grosse* (n.a., br. XXXIX u: Singleton 1936: 51–52) i *Canzona seguente* (n.a., br. XL u: Singleton 1936: 52–53) nepoznatog autora, kazivačice su toskanske dadilje, a ne strankinje. U prvoj pjesmi dadilje nastoje pronaći sklonište za trudnice, dok u drugoj mole adresate, građane, za pomoć kako bi opskrбиле te iste Njemice i njihovo dvoje male djece.

Otonaiove pjesme *Canto de' Giudei* i *Canto de' Giudei battezzati* predstavljaju vjersku manjinu: Židove. Prvu maskeratu izvode Židovi, a drugu maskeratu pokršteni Židovi. Te dvije karnevalske pjesme također možemo čitati kao par, poput maskerata o trudnicama, zbog toga što se u tekstu maskerate pokrštenih Židova naznačuje povezanost s maskeratom Židova prije prelaska na kršćansku vjeru:

Se vi ricorda bene, oggi fa l' anno, *Ako sjećate se, danas godina navršava se*
Che tri dì qui da voi fummo accettati ... *Otkako nas trojicu prihvatili vi ste....*

(B. dell'Otonaio, *Canto de' Giudei battezzati*, stihovi 5–6, u: Guerrini 1883: 205)

U maskeratnom ključu, prelazak na „pravu“ vjeru označuje prelazak s odnosa *contro natura* na „prirodne“ odnose. Međutim, tekst spomenutog para maskerata može se tumačiti i kao društvena kritika. Naime, u prvoj maskerati, kazivači progovaraju o licemjernom odnosu društva prema Židovima:

Ma parci un caso strano, *Ali čini nam se čudno,*
Che chi presta col pegno *Da tko posuđuje uz zalog*
Non porti il nostro segno, *Naš ne nosi znak*
E stia quanto vuol dentro a queste mura. *I boravi koliko hoće unutar zidina ovih.*

(B. dell'Otonaio, *Canto de' Giudei*, stihovi 17–20, u: Guerrini 1883: 204)

Kazivači prve maskerate navode da moraju nositi posebne znakove i ne smiju boraviti unutar gradskih zidina bez ograničenja. Drugu maskeratu izvode pokršteni Židovi koji naglašavaju da su prešli na kršćanstvo i stoga se više ne moraju ničega bojati.

Možda je zanimljivo spomenuti da prikaz licemjernog odnosa firentinskih vlasti i društva prema Židovima dolazi iz pera autora koji je pripadao vladajućim strukturama. Battista dell'Otonaio bio je pripadnik društvene elite. Obnašao je dužnost službenog meštra ceremonije kao „Araldo della Signoria“ (*Indice*, Guerrini, 1883: 347). Njegov par maskerata o položaju Židova u Firenci pokazuje da i komična maskerata može biti nositelj ozbiljne kritike neravnopravnosti različitih društvenih skupina, a neke firentinske maskerate na sličan način tematiziraju neravnopravnost žena.

1.4.5. Žene: dvostruka igra spolova

Maskerate iz firentinskog korpusa gotovo se uvijek mogu čitati kao metafore za spolne odnose. U njima kazivači iznose ponude ili, mnogo rjeđe, upućuju zamolbe adresatima, a adresati su gotovo uvijek „donne“, žene. S obzirom na to da maskeratne ponude i zamolbe najčešće označuju ponudu ili zamolbu u erotokomičnom ključu, maskerate su pjesme u kojima maskirana skupina nudi seksualne usluge ženama. Izvodile su se za vrijeme karnevala, na gradskim ulicama i trgovima, što znači da se ta erotokomična ponuda iznosila javno i otvoreno, pred karnevalskom publikom.

Kazivači maskerata naglašavaju da će adresati uživati prihvate li njihovu ponudu i hvale svoje sposobnosti ili odlike svojih proizvoda s naglaskom na ženskom užitku. Tekstovi maskerata mogu nas, dakle, navesti na zaključak da je firentinsko društvo krajem 15. i u prvoj polovici 16. stoljeća vrlo otvoreno pristupalo temi ženske seksualnosti. Dapače, maskerate progovaraju ne samo o ženskoj seksualnosti, nego i o ženskom seksualnom užitku. Iz tekstova firentinskih maskerata mogli bismo zaključiti da za tamošnje i ondašnje žene seks nije bio samo bračna dužnost, nego i osobni užitak.

O ženskom seksualnom užitku kao prirodnom i općepoznatom govori neobično kratka maskerata repova:

Donne, che per natura delle code	<i>Žene, pošto po prirodi repovima</i>
Dilettar vi solete,	<i>Obično veselite se,</i>
Delle nostre togliete,	<i>Našima poslužite se,</i>
Che l'abbiam belle, panocchiute e sode.	<i>Dičimo se lijepim', klipastim' i čvrstima.</i>
Non bisonga insegnar nè dire a voi	<i>Ne treba reć' il' podučavat' vas</i>
A quell ch'elle son buone,	<i>Čemu dobro će poslužiti,</i>
Perchè naturalmente più di noi	<i>Jer naravno više od nas</i>
N'avete cognizione. ...	<i>O tome vi ćete znati. ...</i>

(F. Bonini, *Canto delle code*, stihovi 1–8, u: Guerrini 1883: 109)

Naglašavanje užitka ženskih adresata u reklamnim prezentacijama maskeratnih ponuda tipično je za firentinsku maskeratu. Međutim, udovoljavanje ženskim apetitima u nekim je karnevalskim pjesmama prikazano kao nepoželjno i kao put u propast:

Maladette sien le moglie,	<i>Žene nek' su proklete,</i>
Che ci han fatti sì meschini.	<i>Zbog kojih smo tako bijedni.</i>
Ma convien ch'ognun rovini,	<i>Al' pravo je da budu uništeni</i>
Che acconsente a tutte le lor voglie.	<i>Svi koji ispunjavaju sve njihove apetite.</i>

(A. Alamanni, *Canto degli ammogliati che si dolgono delle mogli*, stihovi 1–4,

u: Guerrini 1883: 102)

Opasni ženski apetiti mogu se svesti na dvije stvari: na seksualnu nezasitnost i ljubavnu nestalnost s jedne strane i na rastrošnost s druge strane. Žene zanimaju „samo mladići i novac“ – „sol giovani e danari“ (n.a., *Canto dei disamorati*, stih 10, u: Guerrini 1883: 43). Ženski apetiti su opasni jer žena postaje sebična kad je obuzme strast:

Poco la vita d'altri o 'l suo onor cura,	<i>Malo za tuđe živote il' svoju brine čast,</i>
Quand'è punto infiammata ;	<i>Kad zahvati je strasti plam ;</i>

(n.a., *Canto dei disamorati*, stihovi 15–16, u: Guerrini 1883: 43)

Pjesme razočaranih ljubavnika i muževa tematiziraju nepoželjne osobine žena. Žena je tako „...tašta i nestalna po prirodi, / Ohola, pohlepna i nezahvalna“ („... vana e mobil per natura / Superba, avara e 'ngrata“; n. a., *Canto dei disamorati*, stihovi 13–14, u: Guerrini 1883: 43).

No, postoje i drukčije žene koje ne zaslužuju kritiku, nego pohvalu. Njihove najvažnije osobine su konformizam i poslušnost:

Son contente a quelle veste	<i>S onim su haljinama zadovoljne</i>
Che le sono state date.	<i>Koje su im dane.</i>

(A. Alamanni, *Canto degli ammogliati che si dolgono delle mogli*, stihovi 39–40,

u: Guerrini 1883: 103)

Karnevalske pjesme koje su naglašeno kritične prema ženama često nisu erotokomične, a po sadržaju su sličnije *carrima* nego cehovskim pjesmama: kazivači ne iznose nikakvu ponudu,

nego upućuju adresatima moralnu pouku koju potkrepljuju opisom vlastite nesretne sudbine, odnosno nevolja pripadnika skupine koju predstavljaju.

U maskeratama, žene nisu samo adresati, nego i kazivačice. Nalazimo ih u svim razmotrenim kategorijama kazivača. Kazivačice se predstavljaju kao sirarice, prodavačice, peračice rublja, dojilje, frizerke... Kao što smo vidjeli u poglavlju o kazivačima iz svijeta igara, zabave i razbibrige, firentinski korpus uključuje i maskerate u kojima žene hvale lov i ribolov. Takve maskerate možda će podsjetiti čitatelja na suvremeni feministički pristup ženskoj seksualnosti zbog toga što kazivačice otvoreno govore o ženskom užitku. Tako žene koje se bave lovom na zečeve predstavljaju takav lov kao vrlo ugodnu aktivnost kojom se rado bave:

Giovane tutte siáno use a cacciare, *Mlade sve mi smo navikle loviti,*
nè mai vorremo altro esercizio fare. *I ničim drugim ne želimo se baviti.*

(B. Angiolini, *Canzona de' conigli*, stihovi 1–4, u: Singleton 1936: 219–220)

Maskerate su pjesme pisane za izvedbu u vrijeme karnevala kada se društvene granice privremeno brišu. To privremeno ukidanje hijerarhijskih odnosa, ta karnevalska sloboda, stvara društveni okvir u kojem postaje dozvoljeno govoriti o temi ženskog seksualnog užitka. Međutim, kad je riječ o ženama, ni karnevalske pjesme ne dokidaju sve granice.

U izvedbama maskerata ispod ženskih maski kriju se muški izvođači. Stoga formule koje naglašavaju užitak adresata ne treba čitati kao reklame koje izgovaraju žene, već kao reklame spolnih odnosa koje u izvedbi izgovaraju muškarci. Ženska maska stvara društveno prihvatljiv okvir za tjelesni kontakt između izvođača i publike izvan teksta. Naglašavanje ženskog spola kazivača također se možda u izvedbi dodatno isticalo radi izazivanja smijeha kod publike koja je čitavo vrijeme znala da su izvođači ustvari muškarci maskirani u žene:

Quel ch'ognuna desìa, *Ono što svaka želi,*
Donne, è con voi questa notte dormire ; *Žene, s vama spavat' je noćas ;*
Nè dovete sospetto aver di noi, *I ne morate u nas sumnjati,*
Perocchè noi siam donne come voi. *Jer mi smo žene kao i vi.*

(Lasca, *Canto delle vedove*, stihovi 57–60, u: Guerrini 1883: 268–269)

Sasvim drukčiji prikaz položaja žena u renesansnom društvu daju pjesme u kojima se kazivačice ne predstavljaju kao predstavnice različitih zanimanja i ne iznose ponudu proizvoda ili usluga, nego progovaraju upravo o ženskom pitanju, o tome što znači biti

žensko. Umjesto reklamnih formula koje naglašavaju ženski užitak, žalopojke i jadikovke kazivačica koje se žale na žensku sudbinu svjedoče o tome da su životi žena bili mnogo manje slobodni od života muškaraca. Njihove pjesme inverzija su reklamnog tona tipičnog za karnevalske pjesme.

Tema nemogućnosti odlučivanja o vlastitom tijelu i spolnosti nije rijetka u pjesmama kazivačica. Redovnice iz pjesme nepoznatog autora proklinju one koji su ih protiv njihove volje zatvorili u samostan:

Quante monache sacrate	<i>Kolike svete redovnice</i>
Maledicon notte e giorno	<i>Proklinju svakog dana i noći</i>
Chi 'n tal loco l'ha menate,	<i>One što ondje ih dovedoše</i>
E piangendo vanno attorno!	<i>I okolo hode suze lijevajući!</i>

(n.a., *Canto di monache fuor di monastero*, stihovi 27–30, u: Guerrini 1883: 90–91)

Iz teksta saznajemo tko je odgovoran za nesreću kazivačica jer redovnice proklinju svoje očeve:

Maledico il padre mio	<i>Proklinjem oca moga</i>
Che così tener mi vuole.	<i>Koji ovako me držat' želi.</i>

(isto, stihovi 23–26)

Pjesma redovnica govori o ženama koje su odlukom muških članova svojih obitelji prisiljene živjeti u celibatu, a maskerate iz firentinskog korpusa obrađuju i drugo lice muških odluka o ženskom seksualnom životu. U nekim se karnevalskim pjesmama na svoju sudbinu ne žale samo prisilno seksualno neaktivne žene, nego i prisilno seksualno aktivne žene. Riječ je o ženama koje su prisiljene na udaju protiv svoje volje. I one se žale na muške članove svojih obitelji, na očeve i braću, koji raspolažu čitavom obiteljskom imovinom, ali i svojim kćerima i sestrama. Kazivačice Lascine pjesme očajnih žena koje bježe od svojih muževa žale se kako su ih očevi i braća žive sahranili u braku sa starim i ružnim muževima:

Fummo da lor, sendo d'ogni ben prive,	<i>Oni su nas, jer imovine nemamo nikakve,</i>
Non maritate, anzi sepolte vive.	<i>Ne udali, nego sahranili žive.</i>

(Lasca, *Canto di donne che si parton di casa per disperate*, stihovi 34–35, u: Guerrini, 1883: 289–290)

Spomenute pjesme redovnica i nesretnih supruga prikazuju neslobodne žene: neudane djevojke koje su njihovi očevi zatvorili u samostan i žene udane protiv svoje volje. U oba slučaja o njihovim tijelima i sudbinama odlučuju muškarci: očevi, braća i muževi. Međutim, u duhovitoj Lascinoj maskerati udovica, kazivačice se obraćaju drugim ženama i progovaraju o položaju žena koje su se oslobodile muškog nadzora:

Però nessuna di voi più s'inganni, *Al' nijedna od vas više nek' ne zavarava se,*
Chè degli statì delle donne al mondo, *Jer od svih položaja što su ženama dostupni,*
Questo è certo il più bello e 'l più giocondo. *Ovaj je svakako najljepši i najveseliji.*

(Lasca, *Canto delle vedove*, stihovi 9–11, u: Guerrini, 1883: 268–269)

Iako su se oslobodile nadzora supruga i očeva, udovice ipak nisu sasvim slobodne zbog toga što još uvijek moraju prividno poštivati stroga društvena pravila. No, pažnja društva usmjerena je na neudane žene, a udovičko ruho služi kao zaštita od znatiželjnih očiju i kao dobra krinka:

Perocchè senza dubbio si pon mente *Jer sigurno više posvećuje se pažnje*
Più alle vostre assai ch'alle nostr'opre ; *Vašim negoli našim postupcima ;*
Perchè questo mantel molt'acque copre. *Jer mnogo toga ovo ruho skriva.*

(isto, stihovi 37–39)

Otonaiove djevojke koje očevi drže zatvorene u kućama, *fanciulle in casa*, nisu tako neslobodne kao redovnice, ali ni tako slobodne kao udovice. Pozivaju se na ljubav koja im daje hrabrosti da prekore muške članove svojih obitelji koji ih žele držati pod ključem u kući, daleko od očiju zaljubljenih udvarača:

Amor che 'n terra ogni timore sprezza, *Ljubav koja na zemlji svaki prezire strah,*
Ci concede oggi ardir di biasimare *Sad daje nam vatrenost da prekorimo*
Chi vuol tanto celare *One što tako žele skrivat'*
A' fedeli amator nostra bellezza. *Od vjernih ljubavnika našu ljepotu.*

(B. dell' Otonaio, *Canto di fanciulle in casa*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 247–248)

Otonaiove kazivačice ne iznose maskeratnu ponudu, nego upućuju prijekore atipičnim adresatima. Njihovi adresati nisu žene, nego očevi koji mladim ženama brane kontakt s ljubavnicima. Mlade zatočenice podsjećaju svoje očeve da su i sami bili mladi i tako nas

dovode do tipičnih toposa karnevalske poezije, kontrasta između mladosti i starosti te prolaznosti vremena. Maskerata renesansnih frizerki *Canto delle mazzocchiaie* nepoznatog pjesnika tematizira *carpe diem* u erotokomičnom ključu:

Donne egli è pur Carnasciale	<i>Žene, ipak je Karneval,</i>
E voi sete in sul fiorire.	<i>A vi ćete skoro procvast'.</i>
Perder tempo saria male,	<i>Gubit' vrijeme baš je žal,</i>
Liete in punto si vuol gire.	<i>Veselo u srž treba pogodit'.</i>
In che vi potren servire,	<i>U tome vam možemo mi poslužit',</i>
Perché tutte abbiám con noi	<i>Jer sve sa sobom ponijeje smo</i>
Code assai per servir voi,	<i>Repove da vas uslužimo,</i>
E farnevi anche piacere.	<i>I da vam užitak možemo donijet'.</i>

(n.a., *Canto delle mazzocchiaie*, stihovi 13–20, u: Guerrini 1883: 81–82)

U karnevalskoj igri spolova, ispod ženske maske koja ženama nudi užitak skrivat će se muški izvođač, a vrijeme karnevala, kao i vrijeme mladosti i ljepote, treba iskoristiti za uživanje.

Kao i maskerate, slavni *trionfo* Lorenza de' Medicija, *Trionfo di Bacco e Arianna*, hvali mladost i poziva sve na veselje, ali također upozorava na to da je mladost prolazna, a budućnost neizvjesna:

Quant'è bella giovinezza,	<i>Kako li je lijepa mladost,</i>
Che si fugge tuttavia!	<i>Koja ipak brzo leti!</i>
Chi vuol esser lieto, sia,	<i>Nek raduje se tko to želi,</i>
di doman non c'è certezza.	<i>Sutra resi neizvjesnost.</i>

(L. de' Medici, *Trionfo di Bacco e d'Arianna*, stihovi 1–4, iz: Guerrini, 1883: 17)

1.5. Kaleidoskop i mrtvi kut firentinskih maskerata

Kazivači maskerata koji predstavljaju različite društvene skupine, od obrtnika i zemljoradnika do stranaca i dobnih skupina, omogućuju suvremenom čitatelju literarno posredovan uvid u raznolikost gospodarskog i društvenog života gradova u vrijeme renesansne kroz prizmu karnevalskih pjesama.

Poznate i kao cehovske pjesme ili *canti dei mestieri*, maskerate su karnevalske pjesme maski u kojima se kazivači najčešće predstavljaju kao gradski obrtnici: majstori slastičari, pekari, postolari, staklari, tkalci, draguljari, prodavači... One također svjedoče o čvrstoj povezanosti grada i sela. Selo je u tom urbanom karnevalskom žanru zastupljeno preko kazivača pod maskom radnih ljudi sa sela koji se bave poljoprivredom i prodaju svoje proizvode u gradu: voće i povrće, ulje, brašno... U maskeratama se predstavlja i niz uslužnih djelatnosti, od krčmara do trgovaca. Svijet rada firentinskih maskerata nije zatvoren kazivačicama koje se predstavljaju kao prodavačice voća i povrća, sirarice, dojilje, frizerke... Maskeratni kaleidoskop odražava i druge aspekte renesansnoga života osim svijeta rada: pustinjaci i redovnice predstavljaju crkvu, vojsku zastupaju profesionalni vojnici plaćenici, najčešće stranci njemačkog podrijetla, a kroz likove zabavljača, glazbenika i sportaša maskerate tematiziraju i predah od radne svakodnevice.

Međutim, među kazivačima firentinskih maskerata nećemo naći predstavnike vladajućih struktura, iako ih je pisao i najmoćniji čovjek Firence, Lorenzo de' Medici. Autori maskerata mogu biti pripadnici elite, ali kazivači firentinskih maskerata pripadaju domeni „niske“ književnosti: „Od Aristotela naovamo kritika je sklona književnost smatrati nečim *bitno* mimetskim te nečim što se dijeli na ‘visok’ oblik epa i tragedije koji se bavi likovima iz vladajućeg staleža i ‘nizak’ oblik koji je posvećen komediji i satiri i više se bavi likovima poput nas.“¹⁸² Unatoč raznovrsnosti društvenih skupina koje su predstavljene kao kazivači, „kamera“ firentinskih maskerata ima mrtvi kut: među kazivačima nema crkvenih velikodostojnika ili predstavnika visokog plemstva.

Dok kazivači maskerata predstavljaju niže i srednje društvene slojeve, među poznatim autorima maskerata što ih je prikupio i objavio Lasca nalazimo i slavna imena firentinske književne, političke i društvene elite. Iza pjesama maski obrtnika i trgovaca, u izokretanju uloga tipičnom za karneval, ponekad se kao autori kriju pripadnici visokih staleža koji kroz

¹⁸² Frye 2000: 80.

stihove i karnevalsku komiku oslikavaju život koji im nije poznat iz prve ruke: „Ako je *Carnevale* ritualna umjetnost ‘drugog’, ne iznenađuje to što je elitni svijet kulture često birao masku i glas pripadnika nižih slojeva, kao što je to obično u svojim pjesmama činio Lorenzo. Uživljavanje u ulogu profesija koje su vrlo udaljene na društvenoj ljestvici u tim je pjesmama rezultiralo pokušajima rekonstrukcije uvjeta profesionalnog iskustva i svjetonazora drugoga.“¹⁸³

Uz Lorenza de’ Medicija, tu je i Battista dell’Ottonaio, autor pedesetak karnevalskih pjesama koji je obnašao visoku funkciju voditelja ceremonijala poznatu kao Araldo della Signoria. Maskerate je pisao i Niccolò Machiavelli, slavni književnik koji je također obnašao visoku dužnost kao tajnik Druge kancelarije zadužene za vanjsku politiku i obranu. Među autorima maskerata nalazimo članove društva filozofa i pjesnika *Accademia platonica di Firenze*, kao što su Bernardo Rucellai, Lorenzo di Filippo Strozzi iz moćne firentinske plemićke obitelji Strozzi i Benedetto Varchi, književnik kojega je vojvoda Cosimo I angažirao da napiše povijest Firenze.

Mnogo je teže prepoznati autore maskerata iz nižih društvenih slojeva među imenima u kazalima antologija firentinskih karnevalskih pjesama. Oni nisu obnašali istaknute političke dužnosti i stoga njihova imena nisu zabilježena u povijesnim arhivima i političkim kronikama. Nisu bili pripadnici bogatih i moćnih plemićkih obitelji i o njima ne svjedoče raskošne palače, za razliku od obitelji Strozzi čije će prezime ostati poznato u Firenci sve dok bude stajao njihov Palazzo Strozzi.

Lasca bilježi da je Braccio Talani, autor maskerate *Canto di maestri di far Bicchieri*, bio tkalac – *tessitore di drappi*, što uz njegovo ime kasnije navode i Bracci, Guerrini i Singleton. Kao obrtnik identificiran je i autor maskerate *Canto dei poponi*, tesar Massa Legnaiuolo. Također, u antologiji *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi ...* (Cosmopoli [Lucca], 1750.), Bracci prenosi da je Guglielmo detto il Giuggiola, drugi najplodniji autor firentinske karnevalske poezije s više od četrdeset pjesama, bio preprodavač – *rivenditore*.¹⁸⁴

Anton Francesco Grazzini il Lasca, i sam autor više od trideset karnevalskih pjesama, također nije bio pripadnik vladajućih struktura ni moćnih plemićkih obitelji. Bez obzira na to, njegovo prezime ipak je očuvano i u arhitekturi. Naime, u jednoj od najstarijih ljekarni u Firenci –

¹⁸³ McClure, 2004: 44; „If *Carnevale* is the ritual art of the ‘other’, it is not surprising that elite culture would commonly choose the mask and vice of the low, as Lorenzo generally did in his songs. The impersonation of socially removed professionals prompted in these songs an attempt to reconstruct the terms of others’ professional experience and outlook.”

¹⁸⁴ Bracci 1750: xxvi.

Farmacia all'insegna del Moro – još se može vidjeti natpis koji svjedoči o tome da je Lasca bio ljekarnik: „U ovom uredu već od Saracena ili od Mora sve od 1521. radio je kao ljekarnik A. F. Grazzini iz Staggie, nježni pjesnik, komediograf i pripovjedač...“ Fotografija te spomen-ploče može se pogledati i na internetu.¹⁸⁵

Iako firentinske maskerate nisu žanr koji su pisali isključivo pripadnici društvenih elita i iako svojim humorom i lascivnim metaforama prekoračuju granice svakodnevnosti, one ne prekoračuju i ne preispituju staleške granice. „Klasni“ sukob prikazan u maskerati obrtnika *Canto degli artefici* ustvari je sukob između nižih i srednjih staleža, potplaćenih obrtnika i imućnijih trgovaca. Kazivači kao predstavnici nižeg staleža u toj se maskerati za pomoć obraćaju upravo vladajućim strukturama:

Ma 'l signor giusto e buono	<i>Ali gospodin pravedan i dobar</i>
Vuol ch'i poveri possan guadagnare.	<i>Želi da i siromasi mogu zaradit'.</i>
Or umilmente vi vogliam pregare,	<i>Sad ponizno želimo zamolit',</i>
Voi nobile cittadini,	<i>Vas plemenite građane,</i>
Ch'e' grossi non si mangino i piccini.	<i>Da veliki ne pojeduju malene.</i>

(M. da Prato, *Canto degli artefici*, stihovi 35–39, u: Guerrini 1883: 156)

Firentinska maskerata nije društveno angažiran žanr posvećen odnosima između različitih staleža. Karnevalske cehovske pjesme firentinskih pjesnika nisu tekstovi pobune nižih društvenih staleža protiv vladajućih struktura u okviru karnevala. Čak se ni maske ne usuđuju, pa ni privremeno, za vrijeme karnevala, izvrnuti postojeći sustav vlasti naopačke uz pomoć komike, barem ako je suditi po pjesmama koje je prikupio, uredio i dao tiskati Anton Francesco Grazzini il Lasca uz posvetu firentinskom knezu Francescu de' Mediciju, koju je udvorno, u duhu vremena, potpisao kao njegov „umilissimo servidore“,¹⁸⁶ najponizniji sluga.

¹⁸⁵ Dostupno na: <http://www.farmaciadelmoro.com/it/chi-siamo>.

¹⁸⁶ Lasca 1750: xxxix.

1.6. Tipična firentinska maskerata

Uz pomoć korpusa sastavljenog na temelju Guerrinijeve zbirke karnevalskih pjesama (Milano, 1883.), kao i Singletonove (Bari, 1936.), nastojali smo analizirati firentinske maskerate u vrijeme njihova procvata. Iako maskerate mogu biti zanimljivo književno vrelo za istraživanja na temu profesija ili ranonovovjekovnog odnosa prema seksualnosti, u ovom smo radu firentinskoj maskerati pristupili prvenstveno kao književnom žanru.

Već iz naslova Lascine antologije *Tutti i trionfi, carri, mascheate* [sic] *o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo il vecchio de' Medici, quando egli ebbero prima cominciamento, per infino a questo anno presente 1559* (Firenca, 1559.) saznajemo da su se maskerate izvodile za vrijeme karnevala. Što se tiče tekstova, naglašena deiktičnost i brojne apostrofe također signaliziraju izvedbenost.

Firentinske maskerate su pjesme koje su pisane za izvedbu u sklopu karnevalskih zbivanja, one su *canti carnascialeschi*, a to znači da ne uključuju predstavljачke forme iz roda drame koje se vezuju za karneval.

Formalna analiza pokazala je da su firentinske maskerate samostalne pjesme koje su najčešće ispjevane u obliku *ballate* ili *frottole* ili kao varijacija *ballate*. Postoje i rijetki primjeri parova maskerata povezanih istim kazivačima u različitim situacijama (spominjali smo Ottonaiove maskerate Židova kao i adespote maskerate o trudnim Njemicama). Analiza forme, strukture i funkcije pokazala je da *ripresa* u pjesmama ispjevanim u obliku *ballate* i kraća uvodna strofa u varijacijama *ballate* najčešće imaju funkciju početne identifikacije kazivača koja može biti izvedena u obliku predstavljanja ili posrednom identifikacijom kroz prezentaciju ponude ili zamolbe.

Na tim temeljima možemo pristupiti opisu tipične firentinske maskerate: tipična firentinska maskerata je karnevalska izvedbena pjesma.

Analiza kazivača pokazala je da su kazivači firentinskih maskerata iz našeg korpusa kolektivni kazivači koji se najčešće predstavljaju varijacijama formule „mi smo“ ili „to smo mi“. Obraćaju se apostrofiranim adresatima koji su također obično u množini, obično ženama. Najčešće predstavljaju različite zbiljske društvene skupine: obrtnike, poljoprivrednike, trgovce, vojnike, strance, zabavljače, starce, djevojke. Kativači su obično muškarci.

Tipični adresati kazivača firentinskih maskerata su žene, „donnae“. Kao adresate nalazimo i neodređeno „voi“ i, mnogo rjeđe, muškarce koji su obično „signori“ ili „cittadini“. Pojedinačni adresati iznimno su rijetki. Neodređenost adresata u skladu je s namjenom maskerata kao karnevalskih pjesama pisanih za izvedbu pred publikom, bilo u javnom prostoru ili u privatnim salonima. Kako razrađeni konkretni opisi ili karakterizacija adresata ustvari umanjuju izvedbeni potencijal teksta, adresati maskerata najčešće su generalizirani. U maskeratama nema opširnih opisa vanjštine, društvenog položaja ili karaktera adresata, čak ni kad je riječ o rijetkim pojedinačnim adresatima. Tako je adresat zadnje strofe maskerate obrtnika samo „pravedni gospodin“ ili „giusto signore“ (M. da Prato, *Canto degli artefici*, stih 61, u: Guerrini 1883: 155 – 157). Adresati se u maskeratama ne predstavljaju i ne opisuju, već samo apostrofiraju, uz pokoji stalni epitet: „belle done“, „nobil cittadini“, „giovani donne“...

U skladu s tim, možemo dopuniti opis tipične firentinske maskerate: tipična firentinska maskerata je karnevalska izvedbena pjesma koja ima oblik obraćanja kolektiva mimetskih kazivača generaliziranim adresatima.

Utvdili smo i tipične osnovne dijelove strukture firentinskih maskerata, a to su uvodna izravna ili posredna identifikacija kazivača, prezentacija ponude ili zamolbe i završni sažetak ili ponovno iznošenje ponude ili zamolbe u sažetom obliku, često uz ponudu besplatne usluge ili poziv na prelazak u intimniji prostor. Doslovno značenje sadržaja prezentacije koja obično čini središnji dio maskerata alegorizacijom se prenosi u sferu spolnosti u okvirima karnevalskog humora, uz ponude besplatne službe kojima se ismijava udvorna viteška kultura, kako zapaža i McClure: „... kako su brojne karnevalske maske iz Grazzinijeve goleme zbirke ustvari profesionalni radnici muškog spola – bilo *maestri* ili mladi *garzoni* – koji se obraćaju ženama, pjesme su obično oponašale lažno galantnu komunikaciju između žena i njihovih udvarača, uz pojmove koji su općenito preneseni iz viteškog okvira u građanski, i iz uzvišene sfere platonske ljubavi u lascivnu sferu seksualne ljubavi.“¹⁸⁷

Maskerate su obično karnevalizirana mimeza zbiljske situacije nastupa uličnih prodavača ili prosjaka: „komercijalne“ ponude u prenesenom značenju označuju seksualne ponude, udvorne ponude također označuju seksualne ponude. Prijenos značenja često je dodatno signaliziran stalnim epitetima ili formulama u funkciji erotokomične metafore, sastavljenim

¹⁸⁷ McClure 2004: 51; „...because many of the carnival disguises in Grazzini's enormous collection entailed professional males – whether *maestri* or young *garzoni* – addressing females, the poems commonly simulated a mock gallant exchange between women and their suitors, the terms being generally shifted from the chivalric setting to the bourgeois one, and from the sublime realm of platonic love to the bawdy realm of sexual love.“

od dva semantički srodna elementa (velik i debeo – „grande e grosso“, čist i uredan – „pulito e neto“, čist i lijep – „pulito e bello“) ili dva semantički oprečna elementa (prije ili poslije – „prima o dopo“, sprijeda ili straga – „innanzi e indietro“).

Komika koja ima karakteristike ismijavanja nije tipična za firentinske maskerate, osim za maskerate *lanza*. *Canti dei mestieri* su obično erotokomični: kazivači upućuju adresatima seksualne ponude pod krinkom ponude ili zamolbe koja na doslovnoj razini nema nikakve veze sa seksualnošću. Metafora ublažava potencijalnu uvredljivost seksualne tematike i pretvara je u veselu karnevalsku šalu. Ta vesela, tjelesna, seksualna komika maskerate, srodna šaljivim podoknicama što su ih seoski mladići pjevali pod prozorima djevojaka, ilustrira Bahtinovo opažanje o narodnom smijehu koji u renesansi pronalazi put u književnost nakon srednjeg vijeka: „Čitavih hiljadu godina neslužbenog narodnog smeha prodrlo je u književnost renesanse.“¹⁸⁸

Firentinska maskerata je prototip karnevalskog izvedbenog žanra, uličnih šala i neobuzdane veselosti. Iako su tipični kazivači firentinskih maskerata predstavnici profesija, komika maskerata nije bliska Proppovu ismijavanju profesija,¹⁸⁹ jer u njoj nema satire, nema satirične kritičke oštrice. Ona je žanr tjelesnog i smjehovnog, ona ne poznaje i ne priznaje granice pristojnosti koje se odnose na seksualnost, ali poznaje i priznaje staleške granice i ne upušta se u kritiku vladajućih struktura. Radna svakodnevica obrtnika, prodavača i poljoprivrednika, skućeni životi žena iza zabravljenih prozora i vrata, nastupi uličnih zabavljača, turniri, sportska natjecanja i nastupi glazbenika, sve to u firentinskoj maskerati prolazi kroz žrvanj karnevala i spušta se u sferu seksualnosti.¹⁹⁰

Uvrstimo li i erotokomičnu metaforiku kao tipično obilježje firentinskih maskerata, dobit ćemo opis tipične firentinske maskerate: tipična firentinska maskerata je samostalna karnevalska izvedbena pjesma strukturirana kao obraćanje kolektiva mimetskih kazivača generaliziranim kolektivnim adresatima u kojem se kazivači identificiraju kao predstavnici zbiljske društvene skupine i iznose ponudu ili zamolbu koja na doslovnoj razini označuje prepoznatljive karakteristike predstavljene društvene skupine, a na prenesenoj razini pripada semantičkom polju seksualnosti. Ili, određenije i uže, a još uvijek točno za većinu firentinskih maskerata: tipična firentinska maskerata je samostalna karnevalska izvedbena pjesma u kojoj

¹⁸⁸ Bahtin 1978: 86.

¹⁸⁹ Propp 1984: 70.

¹⁹⁰ Usp. Ferroni 1978: 233–250, Castellani 2006: 24–32.

se maskirani kazivači predstavljaju kao predstavnici zanimanja i nude ženama proizvode i usluge koji su metafora za spolne odnose u erotokomičnom ključu.

Nakon što smo opisali tipičnu firentinsku maskeratu na temelju analize korpusa tekstova koje različiti autori od 19. stoljeća pa sve do danas povezuju s maskeratama u hrvatskoj književnosti,¹⁹¹ moći ćemo usporediti žanrovski obrazac ili tipičnu „firentinku“ i hrvatske maskerate.

¹⁹¹ Usp. Zore 1884; Petković 1950; Bogdan 2005.

2. MASKERATA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

2.1. Tragovima povjesničara književnosti

Suvremenom čitatelju danas je dostupan velik broj sačuvanih firentinskih renesansnih karnevalskih pjesama ponajviše zahvaljujući Antonfrancescu Grazziniju, poznatom pod pseudonimom il Lasca, sastavljaču opsežne antologije karnevalskih pjesama tiskane 1559. u Firenci koja sadrži nekoliko stotina pjesama, a među njima najbrojnije su upravo maskerate. U prvoj polovici 20. stoljeća, Charles Singleton u svojoj je antologiji *Canti carnascialeschi del Rinascimento* (Bari, 1936.) objavio i pjesme koje se u izdanjima sastavljanim prema izvornoj Lascinoj antologiji ne mogu naći, a ostale su sačuvane u starim rukopisima. Početkom 21. stoljeća, u svojoj knjizi *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze* (Firenca, 2006.), Aldo Castellani predstavio je dotad nepoznate karnevalske pjesme renesansnog pjesnika Alfonsa de' Pazzija koje su se također sačuvale u rukopisnim prijepisima, zajedno s otprije poznatim i već tiskanim pjesmama. Prošlo je gotovo pet stoljeća otkako je objavljena Lascina antologija karnevalskih pjesama koje su se izvodile u Firenci od vremena vladavine Lorenza Veličanstvenog do 1559., a suvremeni povjesničari i istraživači talijanske književnosti na njegovu tragu još uvijek u rukopisima otkrivaju suvremenom čitatelju nepoznate karnevalske pjesme.

S obzirom na opsežan korpus očuvanih pjesama, moglo bi se pretpostaviti da su književnoznanstveni radovi o maskeratama isto tako brojni. Međutim, to nije tako. Castellani napominje da su maskerate u talijanskoj književnoj znanosti ostale po strani, na rubu znanstvenih istraživanja, *in margine*: „...proučavanja su se usredotočila poglavito na trijumfe, dok su cehovske pjesme ostale po strani, tek kao predmet lingvističkih razmatranja ili monografija koje su na neki način vezane za Lorenzov lik...”¹⁹²

Kad je riječ o maskerati u hrvatskoj književnosti, i ona je dugo bila *in margine*. U prikazima povijesti hrvatske književnosti s ranonovovjekovnim pokladnim pjesmama također ćemo se najčešće, ali ne i uvijek, susretati na rubovima. Na njih se osvrnuo Luka Zore u svom radu *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme* (Zagreb, 1884.). Milorad Medini posvetio im je poglavlje naslovljeno *Pokladna lirika* u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti u*

¹⁹² Castellani 2006: 10; „...gli studi si sono concentrati soprattutto sui trionfi, mentre i canti dei mestieri sono stati lasciati in margine, oggetto solo di *excursus* linguistici o di monografie connesse in qualche modo alla figura di Lorenzo...”

Dalmaciji i Dubrovniku (Zagreb, 1902.), ali i rad *Dubrovačke poklade i Čubranovićevi nasljednici* (Dubrovnik, 1898.). U samo središte pažnje stavio ih je Milivoj Petković u svom iscrpnom radu *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.).

Za razliku od firentinskih, naše maskerate nisu imale antologičara koji bi poput Lasce zapisao sve ili makar najpoznatije tekstove pjesama kakve su se u vrijeme od poklada mogle čuti po ulicama dalmatinskih gradova. Zbog toga ni mi danas nemamo antologiju hrvatskih ranonovovjekovnih karnevalskih pjesama, nego tek nekoliko desetaka tekstova poznatih i nepoznatih autora koji su ostali zabilježeni u rukopisima i koji su preneseni u tisak zahvaljujući radu zaljubljenika u književnost i književnih znanstvenika.

Za razliku od firentinskih, hrvatske maskerate nisu ostale *in margine* zbog toga što su ih zasjenili trijumfi. U slučaju firentinskih maskerata, prije nego što smo počeli s analizom maskerata, morali smo se pozabaviti pitanjem triju toskanskih renesansnih žanrova pokladne lirike, odnosno razlikom između žanrova poznatih kao *trionfi*, *carri* i *mascherate*, kako bismo definirali korpus maskerata koji će nam omogućiti da formiramo jasniju predodžbu o žanru i zamislimo tipičnu firentinsku maskeratu kao svojevrstan prototip.

U hrvatskoj književnosti pokladne pjesme pisane u žanru trijumfa nisu nam poznate. Spektakularne maskirane povorke koje nastupaju uz velika alegorijska kola zahtijevaju značajna sredstva. Je li to možda razlog zbog kojeg se naši pjesnici nisu okušali u žanru koji podrazumijeva tako raskošnu izvedbu, o tome možemo samo nagađati.

Iako se u nastojanju da definiramo korpus hrvatskih maskerata nećemo sresti s pitanjem razlike između trijumfa, kola i maskerata, to ne znači da se nećemo susresti s problemom žanra kojem ćemo pristupiti uzevši u obzir upozorenje što ga je Maja Bošković-Stulli zapisala 1978. godine: „Suvremene tendencije u teoriji književnosti nisu sklone spekulativnoj tipologiji, koja razmatra književne žanrove kao nešto objektivno i trajno dano, i žanrovi danas nisu u središtu književnoteorijske pažnje.“¹⁹³

Pri tome nećemo smetnuti s uma fleksibilnost žanra kao kategorije i postojanje tekstova koji se ne poklapaju sa žanrovskim obrascima jer, kako podsjeća Dunja Fališevac, moderna „[k]njiževna genologija ima više razumijevanja za tumačenje oblika tako strukturiranih tekstova, te ne odriče estetsku vrijednost hibridnim ili žanrovski neodredivim književnim tekstovima.“¹⁹⁴ S obzirom na to da ne postoji antologija hrvatskih maskerata ni antologija

¹⁹³ Bošković-Stulli 1978: 22.

¹⁹⁴ Fališevac 1995: 129.

ranonovovjekovnih pokladnih pjesama, u potragu za tekstovima morat ćemo krenuti na tragu povjesničara književnosti koji su pisali o maskeratama i navodili autore koji su se okušali u tom žanru.

Analiza maskerata iz firentinskog korpusa, kao i podudarnost žanrovskog obrasca utvrđenog tom analizom s opširnim i manje opširnim prikazima firentinske maskerate kod suvremenih talijanskih književnih znanstvenika,¹⁹⁵ pokazuje da su *canti carnascialeschi* tiskani u antologijama iz kojih smo sastavili naš firentinski korpus ispjevani prema jasnim žanrovskim obrascima.

Firentinske renesansne maskerate čine monolitan žanr u kojem znatniji otkloni od obrasca nisu nepoznati, ali nisu previše česti. Od tekstova hrvatskih pjesnika koje ćemo na tom tragu pomnije analizirati i usporediti s tipičnom firentinskom maskeratom, očekivat ćemo da se podudaraju sa žanrovskim modelom barem po sljedećim osnovnim obilježjima: da budu aluzivne ili metaforične erotokomične karnevalske pjesme za izvedbu pod maskom u kojima se kazivači obraćaju adresatima. To će nam omogućiti da uočimo i otklone od tipične firentinske maskerate.

U želji da utvrdimo i analiziramo korpus hrvatskih maskerata u usporedbi s tipičnom firentinskom maskeratom morat ćemo voditi računa o radovima relevantnih autora koji su temeljitije proučavali maskeratu u hrvatskoj književnosti. Najviše ćemo se oslanjati na komparatističko istraživanje Milivoja Petkovića objavljeno pod naslovom *Dubrovačke maskerate* u Beogradu 1950.

S obzirom na to da su svi poznati autori hrvatskih karnevalskih pjesama maski živjeli i stvarali u Dubrovačkoj Republici, osim autora najslavnije takve pjesme u hrvatskoj književnosti, možda bi bilo opravdano da sam zadržala Petkovićevu odrednicu „dubrovačke maskerate“. Međutim, s obzirom i na *Jeđupku* koju je napisao Hvaranin Mikša Pelegrinović, ali posebno na niz maskerata kojima ni danas sa sigurnošću ne možemo odrediti autora, odlučila sam se za odrednicu „hrvatske maskerate“.

Većina hrvatskih maskerata poznatih autora nastaje u 16. stoljeću, u Dubrovniku. Jedan od najranijih komparatističkih pristupa žanru maskerate u ranoj hrvatskoj znanosti o književnosti nalazimo kod Luke Zore u radu *Gragja za poznavanje eroikomične dubrovačke pjesme* (Zagreb, 1884.). Zore naglašava povezanost dubrovačkih maskerata s firentinskim karnevalskim pjesmama u sklopu svoga rada o eroikomičnim pjesmama u koje ubraja i

¹⁹⁵ V. Castellani 2006, Vela 1997, Orvieto 1997.

Jeđupku, Derviša, Suze Marunkove, Suze Prdonjine, i zaključuje: „Poskupac svemu ovomu jest: da eroikomična pjesma kod nas nije samonik neko presagjena u svemu talijanska klica. Samo ogranak „Maškarata“ u nas se je o sebi razvio i pretekao daleko talijanski uzor.“¹⁹⁶ Zore opisuje maskerate kao smiješne pjesme namijenjene izvedbi u pokladnim situacijama i naglašava kako oduševljenje tim žanrom s vremenom jenjava.¹⁹⁷ Kad piše o nestanku zanimanja za „maškarate“, iznosi sljedeći vrijednosni sud: „Razložno je bilo da ova vrsta pjevanja prestane, jer je bila nemoralna; dakle postizala je posve protivnu svrhu nego književnost prava ima postizati.“¹⁹⁸

Prema Dragoljubu Pavloviću autori maskerata u hrvatskoj književnosti su „mahom pesnici koji su pripadali građanskom ili zanatlijskom staležu (M. Vetranović, A. Čubranović, N. Nalješković i A. Sasin).“¹⁹⁹ Kako vidimo, Pavlović je u ovom slučaju pisce maskerata nabrojio u zagradama, što nas može podsjetiti na sudbinu maskerate kao predmeta znanstvenog interesa kako u našoj tako i u talijanskoj znanosti o književnosti. Ne računamo li Čubranovića, čije postojanje suvremena povijest hrvatske književnosti ne priznaje, Pavlović je nabrojio samo tri autora, a to su Mavro Vetranović, Nikola Nalješković i Antun Sasin. Pribrojimo li tim autorima Mikšu Pelegrinovića i autore drugih jeđupijata, te Marka Bruerovića, koji svoje maskerate piše tri stoljeća nakon njihova procvata, odnosno početkom 19. stoljeća, još uvijek nismo dobili popis autora koji bi nas mogao navesti na zaključak da su pjesme maski u hrvatskoj književnosti bile omiljen i plodan renesansni žanr. Za razliku od opsežnog korpusa očuvanih firentinskih maskerata, korpus danas poznatih i očuvanih hrvatskih maskerata koji ćemo analizirati na tragu radova povjesničara hrvatske književnosti koji su se njima temeljitije pozabavili broji tek nekoliko desetaka pjesama.

Međutim, iako zanimanje za istraživanje žanra maskerate u povijesti hrvatske književnosti nije toliko izraženo kao zanimanje za renesansnu ljubavnu liriku te iako očuvani tekstovi nisu ni izdaleka tako izdašni i sustavno očuvani kao korpus firentinskih maskerata, maskerata je sredinom 20. stoljeća s ruba književnopovijesnih promišljanja prešla u samo središte znanstvenog interesa zahvaljujući Milivoju Petkoviću i njegovom radu *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.).

¹⁹⁶ Zore 1884: 174.

¹⁹⁷ Zore 1884: 156.

¹⁹⁸ Zore 1884: 152

¹⁹⁹ Pavlović 1956: 12.

Kad je riječ o potrazi za maskeratama u našoj književnosti, Petkovićev sustavan prikaz za nas će biti jednako toliko važan kao što nam je za istraživanje firentinskih maskerata bila važna Guerrinijeva antologija (Milano, 1883.) sastavljena prema Braccijevu izdanju (Cosmopoli [Lucca], 1750.) izvorne Lascine antologije (Firenca, 1559.). Premda kod Petkovića ne možemo naći tekstove, nego književnopovijesni prikaz žanra uz navode imena autora i naslova koji će nam poslužiti kao putokaz u potrazi za tekstovima, njegova komparatistička analiza s povijesnim prikazom žanra temeljno je djelo od kojeg počinje svako istraživanje maskerate u hrvatskoj književnosti.

Čini se da Petkovićev rad ipak nije potaknuo veće znanstveno zanimanje za maskerate. Više od pola stoljeća prošlo je otkako je maskerata bila glavna tema opširnijeg književnoznanstvenog promišljanja. Nakon Petkovića, teoretičari i povjesničari hrvatske književnosti nisu se više sustavno bavili tim karnevalskim pjesničkim žanrom i on se tako vratio na rubove znanstvenog interesa, *in margine*.

Za razliku od objedinjenih antologija firentinske karnevalske poezije, hrvatske maskerate nalazimo u različitim izvorima, od rukopisa i zbornika do znanstvenih članaka. Jedinstvenoga izdanja, odnosno antologije hrvatskih maskerata ili pokladnih pjesama ranog novovjekovlja, nemamo. Zbog toga ne možemo analizi hrvatskih maskerata pristupiti na isti način kao u slučaju firentinskih maskerata. Naime, ne možemo krenuti od gotovog korpusa pokladnih pjesama i iz njega izdvojiti maskerate, već moramo utvrditi korpus maskerata na tragu hrvatskih književnopovijesnih izvora i uz pomoć definiranih razlikovnih obilježja žanra maskerate. Tražit ćemo obilježja nalik onima koja je Bošković-Stulli u kontekstu usmene književnosti nazvala „formula“: „Formule, odnosno modeli formulativnih izraza i kompozicije – od stalnih epiteta kao najmanjih jedinica pa do velikih kompozicijskih struktura – čine podlogu prostornom i vremenskom prenošenju usmene književnosti, transmisiji njezinih oblika.“²⁰⁰ „Formule“ koje ćemo tražiti u maskeratama, naravno, neće imati istu funkciju kao u kontekstu usmene književnosti, nego će biti riječ o prepoznatljivim žanrovskim obilježjima od najmanjih jedinica do većih struktura. Nećemo tražiti samo klasične formule izričaja, poput reklamnih formula, deiktičnih čestica, apostrofa ili stalnih epiteta, nego i druga razlikovna obilježja poput maskeratnih kazivača i adresata, načina identifikacije kazivača, osnovne strukture koja se sastoji od identifikacije kazivača i prezentacije ponude ili zamolbe, te erotokomične metafore. U potrazi za hrvatskim

²⁰⁰ Bošković-Stulli 1978: 37.

maskeratama, za tekstovima pjesama pisanih u žanru maskerate, bez obzira na to što se radi o žanru izvedbene, a ne usmene književnosti, oslonit ćemo se i na takve „formule“ koje smo utvrdili u analizi firentinskog korpusa. Kako piše Bošković-Stulli, „Svaki se žanr temelji, više ili manje, na vlastitom sustavu formula.“²⁰¹

U potragu za korpusom krećemo s iste točke interesa kao i Dayre u svojim *Dubrovačkim studijama* (Zagreb, 1938.): „No kako nas prije svega zanimaju djela, a ne pisci, dostajalo bi nam, da je vrijeme poštediti djelo.“²⁰² I nas će zanimati djela koje je vrijeme poštediti, odnosno poznate, očuvane i dostupne pjesme. Dayre se u prvoj polovici 20. stoljeća ovako požalio na problem korpusa u istraživanju stare dubrovačke književnosti: „Budući da najstarija djela dubrovačke književnosti potječu iz druge polovice 15. stolj., a nastala su, da tako kažemo, sasvim potkraj toga stoljeća, imali bismo pravo očekivati, da su ta djela sačuvana u lijepim izdanjima, koja su ponos evropskog štamparstva onog doba. Ali da! Većina književnih spomenika staroga Dubrovnika sačuvana je u prijepisima.“²⁰³

Danas, više od pola stoljeća nakon Petkovićeve rada o dubrovačkim maskeratama, možda bismo imali pravo očekivati da ćemo na policama knjižnica naići na kakvu opsežniju zbirku starijih hrvatskih pokladnih pjesama. No, premda nemamo jedinstvenog izdanja u obliku antologije kakva bi pojednostavila rad na analizi teksta, a možda i potaknula znanstveno zanimanje za maskeratu, raspoložemo književnopovijesnim izvorima koji nam mogu pomoći da napravimo opširniju analizu pjesama koje su povjesničari hrvatske književnosti označili kao maskerate u usporedbi s tipičnom firentinskom maskeratom.

Nasreću, kad pristupamo istraživanju hrvatskih maskerata danas, ipak smo u mnogo boljoj situaciji od, primjerice, profesora hrvatske književnosti u 19. stoljeću, kako piše Pavić na početku svog povijesnog prikaza dramske književnosti u Dubrovniku: “Ko je imao sreću, da hrvatskoj mladeži predaje historiju hrvatske književnosti, sigurno da se je našao u ne maloj neprilici, kad mu je došao red, da govori o književnosti, koju od svršetka petnaestoga pak do početka devetnaestoga vieka nalazimo na otocih i u gradovih dalmatinskih... Ne mislim, da (...) mu je bilo teško navesti priličan broj književnika i njihovih djela, jer je taj rad u ona vremena, kad mnogi veći narodi nemahu nikakova, i u onih mjestih, u kojih se hrvatstvo imaše toliko s tudjinstvom boriti, sam sobom dičan i slavan, i jer mu je kod Apendinija i naših hrvatskih historika lahko bilo naći točne biografije tih pisac i popise njihovih djela. Nu kad

²⁰¹ Isto.

²⁰² Dayre 1938: 9.

²⁰³ Dayre 1938: 10.

mu je trebalo da spomene sadržaj toga rada, pak njegovu historijsku i estetsku vrijednost, tu je sigurno svaki naišao na velike neprilike, jer nam je sav taj rad do sada ostao nepoznat u rukopisih, i jer naši historici do sada uz najbolju volju nijesu bili kadri o istom mnogo drugo šta kazati nego puka imena.“²⁰⁴

Iako hrvatske maskerate nisu objedinjene i objavljene u jedinstvenom izdanju, zahvaljujući radu istraživača i povjesničara hrvatske književnosti, a posebno suradnicima na ediciji *Stari pisci hrvatski* od 19. stoljeća naovamo, te su pokladne pjesme prešle iz teško čitljivih rukopisa u tiskane zbirke pristupačne suvremenom čitatelju, tako da su nam danas dostupni i tekstovi, a ne tek imena i biografije autora. Iako smo morali odrediti drukčiju početnu točku za istraživanje hrvatskih maskerata u odnosu na one firentinske, to ipak neće biti Pavićeva „puka imena“. U potragu za izvorima u kojima ćemo naći tekstove maskerata danas možemo krenuti tragom književnih povjesničara koji su proučavali hrvatske maskerate.

²⁰⁴ Pavić 1871: 1.

2.2. U potrazi za počecima

2.2.1. Preteča maskerate ili protomaskerata

Prva točka našeg istraživanja maskerate u hrvatskoj književnosti neće biti radovi starijih književnih povjesničara poput Zore ni djela autora što ih Petković navodi u *Dubrovačkim maskeratama* (Beograd, 1950.) niti enciklopedijske natuknice poput Pavličićeve iscrpne natuknice „Maskerata“ iz Hrvatske književne enciklopedije (sv. 3, Zagreb, 2010.; str. 23–24), nego kratka opaska Josipa Hamma, priređivača zbirke pjesama Džore Držića *Pjesni ljuvene* (Zagreb, 1965.).

Spomenuto izdanje što ga je priredio Hamm ne sadrži sve pjesme koje su se dotad pripisivale Džori Držiću, poput slavne pjesme *Odiljam se, moja vilo*, a uključuje dotad nepoznate tekstove tog pjesnika. Kako navodi suvremeni povjesničar književnosti Tomislav Bogdan: „Opseg Držićeva opusa konačno je određen tek pronalaskom novog, cjelovitog rukopisa njegovih pjesama u Dublinu početkom šezdesetih godina 20. stoljeća.“²⁰⁵ U svom pogovoru izdanju priređenom na temelju dablinskog rukopisa, u osvrtu na pjesmu *Gizdave mladosti i vi svi ostali*, Hamm je istaknuo sljedeće:

„Čudno je – da počnem odotruga – da je ostalo malo zapaženo da je pj. XIX zapravo galantna maskerata – ili preteča maskerate – u kojoj pjesnik dolazi kao *poeta vates* – ili dobri vrač – na Dvor, pred skup koji se okupio oko mlade – nevjestice ili zaručnice, ili slavljenice – oko koje su se svi okupili i koja je u središtu pažnje (...).

Došao je da joj pretskaže sudbinu, zaželi sve dobro i ovoga i onoga svijeta, da je blagoslovi, te potsjeća na onu cigančicu Andrije zlatara...“²⁰⁶

Dakle, u svom pogovoru tom izdanju, koje je objavljeno petnaest godina nakon Petkovićeva rada o dubrovačkim maskeratama, Hamm posebno napominje kako je neobično što pjesma *Gizdave mladosti i vi svi ostali* nije prepoznata kao protomaskerata, posebno zato što ta pjesma nije jedna od pjesama koje su bile nepoznate do pronalaska spomenutog dablinskog rukopisa, naslovljenog *Ćorete Držića pjesni ke stvori dokle kroz ljubav bješneše*.

²⁰⁵ Bogdan 2003: 21.

²⁰⁶ Hamm 1965: 126.

Koliko mi je poznato, Hamm je prvi hrvatski književni povjesničar koji u kontekstu maskerate spominje Džoru Držića, ali nije ostao jedini. Ponukani njegovom opaskom, pomnije ćemo razmotriti pjesmu koju je Hamm označio kao protomaskeratu.

Gizdave mladosti i vi svi ostali duža je pjesma koja broji 98 stihova. Pisana je dvostruko rimovanim dvanaestercem. Strukturirana je kao obraćanje kazivača adresatima, a počinje apostrofiranjem adresata:

Gizdave mladosti i vi svi ostali,

U ovoj radosti ki ste se sabrali, ...²⁰⁷

(stihovi 1–2, stranica 24)

Iz izravnog apostrofiranja adresata u prva dva stiha na početku pjesme možemo izvesti nekoliko zaključaka o adresatima. Kazivač se obraća skupini koju čine mladi ljudi i svi ostali, a ta skupina okupila se povodom neke radosne prigode. Nakon apostrofiranja adresata u kojem čitatelj dobiva informacije o kontekstu izvedbe, odnosno saznaje da se pjesma izvodi u nekoj radosnoj prilici, kazivač se predstavlja:

Jur ja sam po kom se dobra kob nariče,

Togaj cić svi mnom se, gdi priđem, uzdiče.

(stihovi 3–4, stranica 24)

Kazivač se predstavlja kao netko tko je poznat po tome što navješćuje dobru kob, netko tko proriče sretnu sudbinu. Nakon analize maskerata iz firentinskog korpusa, susret s kazivačem u prvom licu jednine, koji se ne predstavlja kao kolektivno „mi“ poznato iz firentinskih maskerata, može se činiti neobičnim. Međutim, tekstovi maskerata u hrvatskoj književnosti pokazat će da takvi kazivači nisu neobični u pjesmama maski koje nastaju s naše strane Jadrana, odnosno da kolektivni kazivač ne predstavlja razlikovno obilježje hrvatskih maskerata za povjesničare hrvatske književnosti koji su se tim žanrom bavili.

Osim prepoznatljivih pjesama maskiranih družina koje nastupaju kao predstavnici određenih društvenih skupina, najčešće iz svijeta rada, među hrvatskim maskeratama spominju se, dakle, i pjesme jedne maske, a pjesma *Gizdave mladosti i vi svi ostali* može se čitati kao pjesma kazivača pod maskom kakvog vrača ili pak nazdravljača.

²⁰⁷ Stihovi pjesme *Gizdave mladosti...* preuzeti su iz: Dž. Držić, *Pjesni ljuvene*. Pr. J. Hamm. Stari pisci hrvatski, knjiga 33. JAZU. Zagreb. 1965.

Međutim, u tekstu pjesme koju Hamm označuje kao galantnu maskeratu ili preteču maskerate nećemo naći tragova koji bi upućivali na kontekst izvedbe u vrijeme karnevala ako ne odlučimo radosnu priliku zbog koje se okupila gizdava mladost čitati kao karnevalsko zbivanje. Tezu o protomaskerati iz pera Džore Držića preuzima i Slobodan Prosperov Novak koji spomenutu pjesmu označuje kao maskeratu, ali je opisuje kao pirnu pjesmu ili zdravicu, a ne kao pjesmu namijenjenu izvedbi za vrijeme karnevala: „Napisao je tako Džore Držić najstariju hrvatsku maskeratu, u kojoj pjesnik poput magijskog proricatelja budućnosti na imaginarnoj pozornici stvarnog pira pjeva nazočnim pirnicima neku vrst zdravice...”²⁰⁸ Bogdan objašnjava zbog čega se ta pjesma u literaturi povezuje sa žanrom maskerate: „Pjesma br. XIX smatra se protomaskeratom prvenstveno zbog načina na koji se prikazuje njezin kazivač. On je predstavnik nekog zanimanja, neka vrsta proricatelja ili nazdravljača, i obraća se adresatu koji zastupa neposredne primatelje (slušatelje) u izvedbenoj situaciji...”²⁰⁹ On ne nudi robu ili usluge kao što to čine maskeratni kazivači iz tipičnih firentinskih maskerata, ali zato reklamira svoje vještine ili čarobne moći:

Er iz mojih usti, što godir se reče,

Sve nebo dopusti i sve se toj steče.

(stihovi 9–10, stranica 25)

Kazivač koji svojim blagoslovom jamči sretnu sudbinu obznanjuje okupljenima razlog svog dolaska: izricanje blagoslova lijepoj djevojci. U najavi blagoslova deiksa „ovdi“ ne privlači pažnju okupljenih na masku ili kostim, nego na mjesto izvedbe i, posredno, na sam nastup:

I da zna svaki vas, ar ću navistiti,

Ovdi za kratak čas blagoslov čestiti

Toj vili ka sama u kruni od zlata

Odasvud meu vama biserom jur cvata.

(stihovi 13–16, stranica 25)

Najava kojom kazivač privlači pozornost unutartekstnih adresata koji mogu postati publika u kontekstu izvedbe kao i prisutnost deikse znakovi su kojima tekst upućuje na zaključak da se radi o izvedbenoj pjesmi. Kazivač izriče najavljeni blagoslov nakon izravnog obraćanja

²⁰⁸ Prosperov Novak 1997: 155.

²⁰⁹ Bogdan 2012: 169.

publici od koje traži pomnu pažnju, uz promjenu adresata iz kolektivnog u pojedinačni, iz „vi“ u „ti“:

Krostoј me svi milo sad ovi slišite,

Najliše ti, vilo, rumeni naš cvite, ...

(stihovi 17–18, stranica 25)

Elementi koji podsjećaju na osnovnu strukturu tipičnih firentinskih maskerata koncentrirani su u prvom dijelu pjesme, od prvog do osamnaestog stiha, a to su izravno predstavljanje kazivača i apostrofiranje adresata. Kako navodi Bogdan: „Nakon početka pjesme gube se žanrovski signali maskerate, lirsko ja počinje se obraćati vili, da bi na kraju fingiralo kolektivnu molbu koja se obraća bogu.“²¹⁰

Stihove u kojima se izriče blagoslov možemo podijeliti na dvije cjeline. Prvu cjelinu čini najavljeni kazivačev blagoslov uz pohvalu vili:

Gdi godir kad dođeš, tuj svudi pokojan

Zdravjem da mir odeš, nebesom dostojan.

(stihovi 25–26, stranica 25)

Druga cjelina sastoji se od molbe u korist lijepe vile koju Bogu upućuje „svako stvorenje“ (stih 63, stranica 26) zbog toga što ljepota djevojke, kao zemaljski smjerokaz prema nebesima, potiče dušu da stremlji prema raju:

Zač kroz ne liposti mnozi se silimo

Da tvoje milosti u raju vidimo, ...

(stihovi 85–86, stranica 27)

Taj iskaz kolektiviziranih kazivača umetnut u iskaz individualnog kazivača koji se predstavlja na početku pjesme Bogdan je označio kao „fingiranu molitvu kolektivizirane iskazne instancije“.²¹¹ Ljepota mlade žene kojoj kazivač upućuje blagoslov i kojoj je posvećena kolektivna molba svih stvorenja nije karnevalizirana, nego je ona, upravo suprotno, sasvim produhovljena. Ona predstavlja poticaj svim bićima da već na zemlji pozele uživati Božju milost u raju. Tu tipičnu stilnovističku topiku Bogdan označuje kao „kristijanizirani

²¹⁰ Bogdan 2012: 169.

²¹¹ Bogdan 2003: 87.

platonizam“²¹² koji „svoj nastanak duguje, po svoj prilici, više ili manje posredovanom utjecaju talijanske stilnovističke lirike.“²¹³

Posredni utjecaj talijanskog pjesništva jest prepoznatljiv u stilnovističkoj topici, ali to ne vrijedi i za obilježja tipičnih firentinskih maskerata utvrđena analizom korpusa, poput karnevalske komike. Također, za razliku od mimetskih kazivača firentinskih maskerata, kazivač se ne zaustavlja na reklami i metaforičkom opisu svojih vještina nego izriče najavljeni blagoslov i tako realizira „ponudu“. Ni Josip Hamm u toj pjesmi nije prepoznao sličnost s firentinskim obrascem, nego ga ona podsjeća na *Jeđupku* tiskanu 1599. u Veneciji,²¹⁴ koja je, kako s pravom zaključuje povjesničar književnosti Marin Franičević, „jednako daleko i od raskošnih medičejskih ‘trionfa’ i od raspojasanih uličnih farsa.“²¹⁵

²¹² Bogdan 2012: 172.

²¹³ Isto.

²¹⁴ V. Hamm 1965: 126.

²¹⁵ Franičević 1983: 97

2.2.2. Što je maskerata bez kazivača: Marulić

Zahvaljujući utjecaju Lasce kao priređivača poznate zbirke firentinskih karnevalskih pjesama tiskane 1559. u Firenci, u talijanskoj povijesti književnosti prevladava mišljenje da je autor prve maskerate firentinski knez, kao što navodi Castellani: „Lorenzo il Magnifico dakle, s pjesmom o *slatkišima*, koja datira iz razdoblja između 1475. i 1478. i smatra se najstarijom karnevalskom pjesmom, pretvara u javnu predstavu već postojeći oblik priredbe koji je zauzimao područje između javnog i privatnog: šaljivu serenatu sa šifriranom erotskom porukom.“²¹⁶ Ako je to točno, tada je prva firentinska maskerata – *Canto dei bericuocolai* – nastala u drugoj polovici 15. stoljeća. Znamo li koja je prva hrvatska maskerata, a ne protomaskerata ili preteča maskerate? Što nam hrvatski književnopovijesni izvori mogu reći o tome tko je i kada uveo žanr maskerate u hrvatsku poeziju?

Kad je riječ o nastanku hrvatskih maskerata, stariji povjesničar hrvatske književnosti Petar Kolendić zaključio je još početkom 20. stoljeća: „Zahvaleći lijepim studijama gg. L. Zore i M. Medini nauka je sada na čistu, kako su u Dubrovniku nastale pokladne pjesme i gdje im imamo tražiti izvornike...“²¹⁷ Prema tom zaključku, želimo li pronaći autora prvih hrvatskih maskerata, koje pripadaju pokladnim pjesmama, ne smijemo zaobići radove starijih povjesničara književnosti i njihova istraživanja dubrovačkih karnevalskih pjesama.

Pitanje prvog autora pokladnih pjesama na hrvatskom jeziku postavio je već Milorad Medini 1902., upitavši se jesu li Marulić i Vetranić možda pisali pjesme maski prije nego li je napisana naša slavna *Jedupka*, mada se od tog istog pitanja ogradio ocijenivši ga suvišnim: „Suvišno je pitanje, tko je uveo u Dubrovnik pokladne pjesme, pa opet ga nije lako ni riješiti. Istina je, da će po godinama života biti stariji, ili vršnjaci Andriji Spljećanin Marulić i Dubrovčanin Vetranić, koji se takodjer okušao u ovoj vrsti pjesme (...) Marulić je ispjevao svoje dvije sačuvane pokladnice Poklad i korizma te Spovid koludric s očitom namjerom da propovijeda moral. Vetranić pak, premda se i njegovim maškaratama mogu naći izvori u talijanskoj književnosti, izbacio je iz njih sve, što je moglo biti zazorno.“²¹⁸ Dakle, Medini kao prve autore pokladnih pjesama u Hrvatskoj navodi Marka Marulića, kao autora pjesama

²¹⁶ Castellani 2006: 24; „Lorenzo il Magnifico dunque, con il canto dei *Confortini*, datato tra il 1475 e il 1478, e considerato il più antico canto carnascialesco, trasforma in spettacolo pubblico una forma di rappresentazione precedentemente esistente, che si situava in un territorio condiviso tra pubblico e privato: la serenata scherzosa con l'uso del messaggio erotico cifrato.“

²¹⁷ Kolendić 1906: 3.

²¹⁸ Medini 1902: 145.

Poklad i korizma i *Spovid koludric*, i Vetranića, odnosno Mavra Vetranovića koji je napisao maskerate *Lanci Alemani*, *trubaduri* i *pifari*, *Trgovci Armeni* i *Indijani*, *Dvie robinjice* i *Pastiri*.

I neki suvremeni autori povezuju maskeratu i spomenuta Marulićeva djela. Na primjer, kada piše o utjecaju talijanskih pjesnika na hrvatsku renesansnu poeziju, Marin Franičević navodi maskerate kao primjer takvog utjecaja, pri čemu spominje i Marulića.²¹⁹ Slobodan Prosperov Novak također spominje maskeratu kad piše o Maruliću: „Marulićeva je i šaljiva pjesma *Spovid koludrica od sedam smrtnih grihova* koja je oblikovana kao samostanska maskerata u kojoj sedam protagonistica utjelovljuje smrtne grijehe...“²²⁰ Međutim, u pokladnim pjesmama spomenute dvojice pjesnika već je Medini prepoznao moralističku intenciju i stoga se ogradio od odgovora na pitanje o Maruliću ili Vetranoviću kao o prvom autoru hrvatskih maskerata: „... njihove pjesme djeluju na me kao pokušaj da se ovakova poezija svrne sa svoga naravnoga puta.“²²¹ Kako bismo pokušali razumjeti o kojem je to prirodnom putu riječ, podsjetit ćemo da talijanski pjesnik Alfonso de' Pazzi opisuje maskeratu kao pokladni žanr u kojem prevladavaju *l'ingegnoso e 'l faceto*, odnosno dovitljivost i šaljivost.²²² Vrlo sličnu opisnu definiciju pokladne lirike dao je i Medini: „...uzmi pokladnim pjesmama šalu, satiru, a donekle i slobodu, uzeo si joj ono, po čemu se razlikuje od ostalih pjesama.“²²³

Medinijeva opisna definicija pokladnih pjesama uzima u obzir isključivo dosjetljivu komičnost, kao i Pazzijeva sažeta deskriptivna definicija firentinskih cehovskih pjesama. Međutim, već je analiza firentinskog korpusa pokazala kako pjesme pisane u tom karnevalskom žanru imaju i druga razlikovna obilježja osim komičnog prijenosa značenja s razine materijalne svakodnevice u sferu spolnosti, koji ipak nije nužno prisutan u svim pokladnim pjesmama iz firentinskog korpusa, a ni u svim hrvatskim maskeratama. Uz karakterističnu karnevalsku komiku maske u erotskom ključu, utvrdili smo i niz drugih formalnih i strukturnih obilježja koja su tipična za žanr kojim se u ovom radu bavimo. Od maskerata kao karnevalskih izvedbenih pjesama kazivača koje izvođači u izvedbi mogu predstaviti karnevalskom maskom očekujemo da sadrže elemente poput apostrofiranja adresata, skretanja pažnje publike na izvedbu uz pomoć deiktičkih čestica i formula, predstavljanja kazivača i prezentacije ponude ili zamolbe. U pjesmi Džore Držića *Gizdave*

²¹⁹ Franičević 1983: 96–97.

²²⁰ Prosperov Novak 2003: 39.

²²¹ Medini 1902: 145–146.

²²² De' Pazzi 2006: 130.

²²³ Medini 1902: 145–146.

mladosti i vi svi ostali koju neki autori označuju kao protomaskeratu, od navedenih elemenata uočili smo apostrofiranje adresata, predstavljanje kazivača, reklamu „ponude“ blagoslova i iskaze u funkciji privlačenja pažnje unutartekstnog adresata ili recipijenata izvedbe. Ta i druga formalna i strukturna obilježja firentinskih maskerata, kao i ona sadržajna, mogu nam poslužiti kao smjernica u istraživanju hrvatskih maskerata. Pri tome ćemo voditi računa i o postojanju hibridnih tekstova koji mogu biti hotimično ili nehotice žanrovski neodređeni: „Svako takvo djelo književna genologija istražuje prema imanentnim poetičkim normama, postavljajući jasnu razliku između djela čija je rodovska i žanrovska neodredljivost rezultat nedovoljno oblikovane poetičke svijesti o rodovskom ustrojstvu književnog teksta nekog razdoblja i onih djela kojima je načelo miješanja elemenata rodova i žanrova intencionalna i poetička i estetska nakana.“²²⁴ S tog gledišta razmotrit ćemo i Marulićeve „pokladnice“.

Podatak o Maruliću kao autoru pokladnih pjesama nalazimo i prije nego što ga navodi Medini, u izdanju *Pjesme Marka Marulića* (Zagreb, 1869.) što ga je priredio Vatroslav Jagić. U predgovoru pod naslovom *Marko Marulić i njegova doba* Ivan Kukuljević Sakcinski, koji je prikupio pjesme objavljene u tom izdanju, piše o pokladnicama ili smješnicama koje su poznate u europskim zemljama: „Ova vrst sredoviečne komedije bijaše poznata u Francezkoj i u Italiji ‘Frottola’ XVI. vieka pod imenom fran. ‘Farce’, ‘Sottie’ tal. ‘Farsa’, koncem ‘Contrasto’, te se je razlikovala od tako zvanih Prikazanjah (...) Niemci imali su nješta podobna višerečenim Pokladnicam i u svom Fastnachts- i Schwankspielu. Kao što su ove igre kod Francezah, Njemacah i Talijanah većom stranom samo za vrijeme pokladah prikazivane bile, tako neima dvojbe, da je Marulić svoje dvie pjesni ‘Poklad i Korizma’, kao i ‘Spovid Koludric od sedam smrtnih grihov’ izpjevao na pokladnu zabavu manastirskih redovnikah i duvnah, te je po svoj prilici ovoj vrsti pjesanah pripadala i njegova izgubljena pjesan ‘Frotule od buh’...“²²⁵ Sakcinski zatim uspoređuje te pjesme s maskeratama Nalješkovića, Pelegrinovića i drugih autora te zaključuje: „Svakako je dakle Marulić prvi bio, koj je ovu šaljivu i za ono vrieme veoma zabavnu vrst pjesni kod Hrvatah uveo...“²²⁶

Na tragu spomenutih starijih i novijih književnopovijesnih izvora, nakon pjesme Džore Držića *Gizdave mladosti i vi svi ostali*, razmotrit ćemo pjesme *Poklad i korizma* i *Spovid koludric* Splićanina plemićkog podrijetla Marka Marulića (1450. – 1524.) u kontekstu istraživanja maskerate u hrvatskoj književnosti.

²²⁴ Fališevac 1995: 129.

²²⁵ Sakcinski 1869: LXXI.

²²⁶ Isto.

Marulićeva pjesma *Spovid koludric od sedam smrtnih grijehov* broji 520 parno rimovanih osmeraca. Većim se dijelom sastoji od dijaloga opatice Bone i sedam časnih sestara koje utjelovljuju i ispovijedaju svaka po jedan smrtni grijeh. U prvom dijelu, časna majka Bona poziva redovnice da ispovjede svoje grijehe. Svaka ispovijed posebno je naslovljena po grijesima što ih redovnice ispovijedaju: Oholija, Lakomija, Nenavidnost, Srdžba, Linost, Žrlost i Blud. Pjesma završava kratkim obraćanjem autora u prvom licu u 10 stihova, a počinje ovako:

Opatica gospa Bona,
Zvonila je u sva zvona;
I povivši velom rami,
Izidoše varvijami
Koludrice svekolike,...²²⁷

(M. Marulić *Spovid koludric*, stihovi 1–5, stranica 193)

Za usporedbu, pogledajmo kako počinje firentinska maskerata u kojoj se kazivačice predstavljaju kao redovnice:

Deh guardate le parole	<i>Ah, pogledajte riječi</i>
D'este povere figliole.	<i>Ovih jadnih kćeri.</i>
Non prendete ammirazione,	<i>Nemojte se ništa čudit',</i>
Se siam fuor del monastero.	<i>Što iz samostana izašle smo.</i>

(n. a., *Canto di monache fuor di monastero*, stihovi 1–4, u: Guerrini 1883: 90)

Kazivačice iz firentinske maskerate redovnica obraćaju se neodređenim adresatima koje u patetičnom tonu pozivaju da obrate pažnju na njih i odmah se zatim posredno predstavljaju kao redovnice. Marulićeva pak *Spovid koludric* počinje opisom događaja koji prethode monologu opatice Bone:

Ona družbi, ka se steče,
Podviže se paka reče:
„Sestre drage, tuj vas zazvah

²²⁷ Stihovi Marulićevih pjesama preuzeti su iz: M. Marulić, *Duhom do zvijezda*. Iz. B. Lučin. Mozaik knjiga. Zagreb. 2001.

Cić naukov ke van davah,

Da jih opet ponovimo, ...

(M. Marulić *Spovid koludric*, stihovi 21–25, stranica 194–195)

Opatica Bona obraća se drugim likovima iz pjesme, a ne adresatima koji predstavljaju publiku koja prati izvedbu. Njen monolog tako ostaje zatvoren unutar okvira teksta. Za razliku od maskerata koje su pisane u prvom licu, razgovor opatice Bone s časnim sestrama koje ispovijedaju svoje grijehе pisan je u obliku upravnog govora, a čitateljima ga prenosi pripovjedač. Kako to sažeto opisuje povjesničarka književnosti Dunja Fališevac, struktura tog dijaloga je sljedeća: „Svaki prikaz pojedinog grijehа komponiran je na identičan način: na početku se iznosi komičan i karikaturalan prozopografski opis koludrice koja je nosilac pojedinog grijehа, a zatim slijedi monološki iskaz same koludrice o počinjenu grijehu. Nakon toga progovara gospa Bona te slijedi moralističko-didaktički naputak (...) o tome kako se grijeh može izbjeći.“²²⁸

Medini je napomenuo da je Marulić ovu pjesmu napisao „s očitom namjerom da propovijeda moral“,²²⁹ ali nije dodao da je autor propovijedao moral u komičnom ključu. To navodi sam autor, i to u tekstu pjesme. Naime, *Spovid koludric* završava kratkim zaključkom pisanim u prvom licu u kojem se predstavlja autor pjesme. Na taj način, pjesma se autoreferencijalno označuje kao djelo književnog autora, i to autora koji nastoji čitatelja kroz smijeh podučiti kako ne skrenuti s pravog puta:

Smih ustaviv, tuj ćeš najti

Po čem nećeš s puta zajti;

I vidit ćeš: Marko Marul,

Toj učeći, da ni zarul.

(M. Marulić, *Spovid koludric*, stihovi 515–518, stranica 212)

Kakav je to smijeh, tj. „smih“, osim što ima funkciju moralne pouke? Pogledajmo primjer šeste redovnice koja utjelovljuje proždrljivost ili „žarlost“:

Dojde šesta pak vladika,

Masna, tusta i velika ;

²²⁸ Fališevac 2007: 104–105

²²⁹ Medini 1902: 145.

I pristupiv tad govori :

Da, sideći u komori,

Tajno biše kokoš jila

Tere pila iz barila.

(M. Marulić, *Spovid koludric*, stihovi 315–322, stranica 205)

Komika koju Marulić primjenjuje u opisu proždrljive redovnice, ali i drugih časnih sestara, izgrađena je na opreci između očekivane i iznesene karakterizacije časnih sestara. Umjesto lika uzvišene i produhovljene redovnice, pjesma stavlja pred čitatelja prizor debele žene koja u tajnosti proždire kokoš. Prizor je komičan i zbog toga što je grijeh ustvari banalan, ne izaziva skanjivanje ili sablazan. Grijeh je očit i prepoznatljiv prije samih ispovijesti, u opisima vanjštine ispovjednica koju naglašava opatica Bona kao ključni protagonist pjesme u svojoj reakciji na ispovijed proždrljivice:

„Ba, ba“, reče, „tvoje tilo

Ja mnju da ti ne bi bilo

Od jiden’ja vele mala;

(M. Marulić, *Spovid koludric*, stihovi 329–331, stranica 205)

Tijelo odaje i druge redovnice: Oholija „glavu više svih nosiše“ (stih 54, stranica 195), Nenavidost je „suha kako klada“ (stih 122, stranica 197) zbog toga što često pobolijeva od čiste zavisti, Srdžba ima „strašne oči“ (stih 171, stranica 199), a redovnica koja utjelovljuje Blud dolazi pred opaticu „urešena kako božić“ (stih 388, stranica 207). Fališevac primjećuje da su „te su slike materijalno-tjelesnog osnovni izvor komike i humora, pa tako i satire“²³⁰ te navodi zbirku kratkih priča na latinskom jeziku talijanskog humanista Bracciolinija pod naslovom *Facetiae* kao mogući talijanski uzor.²³¹

Komika ispovijedi koludrica gradi se i ostvaruje na materijalno-tjelesnoj razini, ali nije riječ o erotokomičnoj alegorizaciji kakvu poznajemo iz firentinskih maskerata. Grijeh se prenosi na razinu tjelesnog, on se očituje u opisima tijela redovnica, ali bez prijenosa značenja u sferu spolnosti. S obzirom na to da u pjesmi nema kazivača koji se izravno obraća adresatima, osim u zaključku, *Spovid koludric* ne možemo čitati kao pjesmu koju kazuje maskeratni

²³⁰ Fališevac 2007: 105.

²³¹ Isto.

kazivač. Analizirani tekstovi maskerata ne identificiraju se kao tekstovi, kao djelo književnika, za razliku od *Spovidi* u kojoj se autor u tekstu predstavlja kao konkretna osoba izvan teksta, s imenom i prezimenom: Marko Marul. Analiza strukture također pokazuje da se *Spovid koludric* znatno razlikuje od tipične firentinske maskerate, ali i pjesama maskiranih kazivača općenito, upravo po tome što nije pisana kao izravno obraćanje kazivača adresatima, nego većinom u formi dijaloga između glavnog lika opatice Bone i sporednih likova sedam koludrica uz upravni i neupravni govor uklopljen u lirsko-narativni okvir i identifikaciju autora na samom kraju pjesme.

Može li se ona žanrovski odrediti? Može, ali ne kao renesansna maskerata, nego onako kako to čini Fališevac: „*Spovid* je po žanrovskom određenju humoristička, šaljiva i karikaturna varijanta srednjovjekovne ispovjedne poezije, ali ima i elemenata srednjovjekovnih kontrasta, prenja u kojima se bore i suprotstavljaju poroci i vrline.“²³² Sličnu analizu strukturnih elemenata, stila i sadržaja primijenit ćemo i u slučaju druge Marulićeve pjesme na koju nas upućuju izvori, a to je *Poklad i korizma*.

Uz ranije spomenute književnopovijesne izvore, sličnost između te pjesme i žanra maskerate istaknuo je i Mirko Tomasović koji je u antologiju Marulićeve poezije i proze među zabavne i pokladne pjesme uvrstio dio ove „žanrovski i stilski zanimljive pjesme, izdanka srednjovjekovnih ‘mahijskih’ (bojnih) šaljivih sastava, a na neki način i srodnice renesansnim maskeratama.“²³³ O toj Marulićevoj pjesmi iscrpnije je pisala Joana Rapacka, koja ju je odredila kao *bataille*.²³⁴ Pjesma *Poklad i korizma* nije sačuvana u cijelosti. Nedostaje početak, a do nas je došlo 150 dvostruko rimovanih dvanaesteraca. Pjesma se sastoji od dva dijela: šaljivog pripovjednog opisa borbe između vojske personificiranih likova Poklada i Korizme te ozbiljnog propovjednog opisa važnosti posta i korizme. U očuvanom obliku, bez početka koji nedostaje, pjesma počinje abruptno:

Tarbuška viteza porazi fra Dezun,

Šakom ga poveza i oboti mu kljun,

Jerbo ne odkloni s tarbuha udorca,

Zato ne razlomi obraz od udorca.

(M. Marulić, *Poklad i korizma*, stihovi 1–4, stranica 213)

²³² Fališevac 2007: 106

²³³ Tomasović 2000: 128.

²³⁴ V. Rapacka 1998: 24–29.

S obzirom na to da je početak pjesme izgubljen, ne možemo znati je li se pripovjedač predstavio i obratio adresatima poput maskeratnog kazivača. Bez obzira na to, možemo uočiti da pripovjedački glas ne reklamira, ne opisuje i ne iznosi nikakvu ponudu, nego opisuje događaj – bitku između pripadnika vojski Poklada i Korizme. Imena pripadnika suprotstavljenih tabora simbolički ukazuju na njihov karakter u komičnom ključu, pa su vitezu Trbušku i fra Dezunu (tal. *digiuono* – post) slični Svejilo i vitez Grizilo s jedne strane i fra Posturad s druge strane:

Ubi fra Posturad cokulom Svejila,

I jošće šakom tad viteza Grizila.

(M. Marulić, *Poklad i korizma*, stihovi 21–22, stranica 2014)

Komika se ostvaruje i formalnim sredstvima, što napominje Tomasović: „Svečani dvostruko srokovani dvanaesterac u takvom parodijskom sklopu bio je dobar metrički izbor; efektne rjeđe rime, gdje su šaljiva imena često u podudarnom položaju, podosta pridonose komičkomu odjeku i zvučnosti spjeva...”²³⁵ I borbene tehnike kojima fratri oboružani raznim kuhinjskim pomagalicama nanose težak poraz Pokladovim vitezovima opisane su tako da kod čitatelja izazovu smijeh. U opisu njihove tučnjave Rapacka prepoznaje karnevalsku tradiciju: „Čitav prvi dio Marulićeve groteskne epske naracije postavljen je u duhu karnevalske detronizacije kralja. U veseloj karnevalskoj tučnjavi udarci u trbuh prepliću se s razbijanjem lonaca na glavi.”²³⁶

Pripovjedački glas koji opisuje bitku unutar teksta ostaje neidentificiran, ne predstavlja se, za razliku od maskeratnih kazivača koji su najčešće tipizirani predstavnici neke društvene skupine koja se u tekstu identificira uz pomoć metaforičkih opisa karakterističnih alata, proizvoda ili vještina koji mogu poslužiti kao vrelo za proučavanje književnih prikaza svijeta rada renesansnih gradova. I Marulićeva je pjesma „izvanredno nazivoslovno vrelo za nekadašnje kuhinjske predmete i naprave, redovničke predmete.”²³⁷

U *Pokladu i Korizmi*, kao i u tipičnim firentinskim maskeratama koje smo analizirali, predmeti i naprave iz svakodnevice služe u svrhu izazivanja komičnog efekta. No, u maskeratama su opisi i nabrojavanje različitih predmeta i naprava u funkciji identifikacije kazivača i prijenosa značenja na razinu spolnosti kao sredstva za izazivanje komičnog efekta,

²³⁵ Tomasović 2000: 131.

²³⁶ Rapacka 1998: 26.

²³⁷ Tomasović 2000: 130.

a to ovdje nije slučaj. Takvog prijenosa značenja kod Marulića ne nalazimo. U *Pokladu i Korizmi*, „Kopanje, taljuri, kotli ter parsure, / Ražnji ter varjače, komoštre, gradele“ (stihovi 44– 45, stranica 215) razasute na tlu kao posljedica okršaja fratara ne označuju ništa drugo nego tanjуре, kotlove, tignje, ražnjeve i ostala kuhinjska pomagala. Fratarski rat završava opisom posljedica borbe na kuhinjskim rekvizitima koji su nastradali tijekom sukoba i pretvorili se u prah, uz prijelaz sa stila niske komike na ozbiljni, propovjednički stil:

Sve se to smisilo s prahom, zemljon biše,

Jer zemaljsko dilo svaki njih hlepiše.

(M. Marulić, *Poklad i korizma*, stihovi 53–54, stranica 215)

Takvo povezivanje komičnog i ozbiljnog, podsjeća Rapacka, karakteristično je za srednjovjekovlje: „Baš kao što se u uznositost misterija probila groteska, tako se u tu grotesku probija ozbiljnost. Nakon autorske intervencije koja je pozornost primaoca (u ovom slučaju prije slušaoca, negoli čitaoca) skrenuta na bitni skriveni smisao predodčenih događaja, vraća se slika bojišta, ali ovog puta više ne kao groteskna, već kao grozomorna slika.“²³⁸ Nakon komičnog opisa tučnjave fratara i opisa posljedica njihove borbe u ozbiljnijem tonu, pripovjedač opisuje završni sukob kneza Poklada i gospoje Korizme. Konačnu pobjedu odnosi Korizma, gušeći Poklada kobasicama.

U opisu tučnjave fratara i vitezova kao i završnog obračuna Poklada i Korizme nema ni deiktičnih elemenata karakterističnih za maskeratu kao izvedbeni žanr. Pripovjedač ne poziva adresate, „karstjane“ iz stiha 59, da obrate pažnju na kostim, masku ili druge izvantekstne izvedbene elemente. Za razliku od kazivača maskerata koji se obraćaju adresatima i privlače pažnju publike uz pomoć reklame ili propagandnih formula kako bi prijenosom značenja iz sfere materijalne svakodnevice, osobito različitih zanimanja, u sferu seksualnosti izazvali komični efekt, dodatno naglašen elementima maske i izvedbe u okviru karnevalskih zbivanja, funkcija iskaznog subjekta u Marulićevoj pjesmi više je pripovjedačka i poučno propovjednička, što je naglašeno i specifičnim oblicima obraćanja primateljima kao što je „česta upotreba imperativa u funkciji adhortativnog konjunktiva, zabrane, upozorenja ili opomene...“²³⁹

Dok kazivači maskerata opisuju razne alate i proizvode te pozivaju adresate da ih pogledaju, opipaju ili kušaju, subjekt ove Marulićeve pjesme ništa ne prikazuje i ne pokazuje, nego

²³⁸ Rapacka 1998: 27.

²³⁹ Fališevac 2007: 119.

pripovijeda i propovijeda. Izostanak deiktičnih formula i pozicija pripovjedačkog odmaka ne isključuje mogućnost usporednog uprizorenja opisanog događaja. Fališevac naglašava kako pripovjedač „postaje u drugom dijelu propovjednik, učitelj kršćanske moralke i kršćanskih dogmi, postaje govornik, dobiva, dakle, oznake lica koje govori...”²⁴⁰ Istaknuvši da su europski moraliteti često bili oblikovani kao monodrame, zaključuje kako nije teško zamisliti da se pjesma *Poklad i Korizma* nije samo čitala kao epika ili lirika, nego da se možda i izvodila kao tekst s dramskim elementima, „da je tekst recitirao i govorio samo jedan glumac, a da su drugi glumci ili naprosto neki ljudi u karnevalskoj povorci priču pratili pantomimom, gestama i tako oživljavali govoreni tekst (...) te da je tekst *Poklada* bio popraćen likovnim elementom...”²⁴¹

Drugi dio pjesme, u kojem pripovjedač postaje propovjednik koji daje tumačenje značenja opisanog događaja s kršćanskog gledišta, a time i eksplikaciju moralno-didaktičke funkcije komike u opisu bitke frataru, počinje usporedbom sudbine onih koji se zbog svjetovnih pobuda ne trude zaslužiti vječno dobro i sudbine kneza Poklada kojega je Korizma ugušila kobasicama:

Tako t' će se udavit, ki dobro vikovnje

Ne haje pribavit dil slasti vrimenje.

Slasti su svitovne ke od nas odgone

Kriposti duhovne ter nas u zlo gone.

(M. Marulić, *Poklad i korizma*, stihovi 95–98, stranica 217)

Tekst se iz komične pjesme pretvara u pjesmu s moralnom poukom, koja uključuje i kratku mitotvornu priču o tome kako se Korizma počela poštivati nakon pobjede nad Pokladom:

Od tada Korizma poče gospodovat,

Nima misto šizma, i svak ju ja štovat;

I mi joj služimo ter, počam od danas,

Ča će Bog, činimo, a ne ča satanas;

(M. Marulić, *Poklad i korizma*, stihovi 145–148, stranice 219)

²⁴⁰ Fališevac 2007: 122.

²⁴¹ Fališevac 2007: 123.

Marulićeva pjesma *Poklad i Korizma* može se čitati kao pohvala korizmi i pokuda poklada u kojoj se neobuzdanost karnevala ne slavi, nego ismijava. Čitajući Marulića, smijemo se knezu Pokladu, njegovoj tvrdoglavosti i pretjerivanjima, njegovim vitezovima Trbušku, Kulinu, Svejilu i Grizilu, Vinogrizu i Linoti koji jedni na druge nasrću ražnjevima i cokulama, umjesto da se zajedno s karnevalskim maskama smijemo zajedničkoj svakodnevnicu.

Iscrpnu analizu žanrovskih i rodovskih odrednica Marulićevih pjesama *Spovid koludric* i *Poklad i korizma* u kontekstu srednjovjekovne književnosti nalazimo kod Fališevac,²⁴² a mi smo ih ovdje nastojali čitati u kontekstu maskerate zbog toga što su te pjesme u spomenutim starijim i novijim književnopovijesnim izvorima označene kao maskerate ili srodnice maskerata. Takvim čitanjem utvrdili smo da nijedna od tih pjesama nema strukturnih ni sadržajnih obilježja karakterističnih za tipičnu firentinsku maskeratu. U njima ne nalazimo tipične maskeratne kazivače, nego glasove protagonista poput koludrica koje ispovijedaju svoje grijehе opatici Boni ili opise komične tučnjave među crkvenim licima. Pjesme ne uključuju opisno predstavljanje kazivača ni prezentaciju ponude. Bez identifikacije kazivača i bez prezentacije ponude ili zamolbe ne može biti ni prepoznatljive strukture tipične maskerate u kojoj se na početku kazivači posredno ili neposredno identificiraju, a zatim se obraćaju adresatima i iznose prezentaciju u metaforičkom ključu.

Međutim, to što se spomenute pjesme ne podudaraju sa žanrovskim obrascem maskerate ne znači da one nisu pokladne pjesme. U pogledu izvedbe pokladnih pjesama, Rešetar napominje: „Dok su se ‘pjesme od maškarate’ pjevale po ulicama, bilo je i drugih pokladnih pjesama koje su doista bile namijenjene također pokladama, i ako se nijesu pjevale u javnosti, nego su se samo čitale pod kućnim krovom.“²⁴³ *Spovid koludric* možda se tako prigodno čitala pod krovom samostana u kojem je službovala pjesnikova sestra, kako naslućuje Tomasović: „... nema dvojbe da je ovim pjesničkim darom Marko razveselio sestru Biru i njezine kolegice i da im je on dobro došao za internu zabavu.“²⁴⁴

Pjesma o pokladu i korizmi već i samom svojom temom pripada karnevalskim pjesmama, a analizirane Marulićeve pjesme možemo čitati u kontekstu izokretanja svijeta naopačke karakterističnog za karneval. U tom izokrenutom svijetu redovnice utjelovljuju sedam smrtnih grijehа, fratri se mlate tavama i loncima, a Korizma guši Poklad kobasicama.

²⁴² Fališevac 2007: 104–125.

²⁴³ Rešetar 1926: 113.

²⁴⁴ Tomasović 2002: 121.

2.3. O Jedupkama

2.3.1. Prva hrvatska Jedupka

2.3.1.1. O verzijama, autorima i plagijatorima

Nakon dvojice autora i tri pjesme koje se u kontekstu maskerate u hrvatskoj književnosti, doduše rjeđe, spominju, potraga za maskeratama s naše strane Jadrana dovest će nas do dva osobna imena i jednog djela u dvije verzije o kojima se mnogo pisalo. Imena su Andrija Čubranović i Mikša Pelegrinović, djelo je najstarija poznata *Jedupka* u hrvatskoj književnosti, a dvije verzije tog djela u literaturi su danas poznate kao „dubrovačka redakcija“ ili kraća verzija i „zadarska redakcija“ ili duža verzija.

Prvo poznato tiskano izdanje *Jedupke* datira iz 1599. kada je ta zbirka pokladnih pjesama objavljena u Veneciji pod naslovom *Jeghivpka*, pod imenom *gospodina Andrie Civbranovichia Dvbrovcanina*, s posvetom „Svietlomu i plemenitomu gospodinu Thomv Bvdislavv“. To je prvo djelo iz hrvatskog korpusa koje Petković analizira u svom istraživanju dubrovačkih maskerata, a opisao ga je ovako: „Najlepša je maskerata renesansnih karnevala i ponos naše stare poezije.“²⁴⁵ Sastoji se od uvodne pjesme od petnaest katrena u kojoj se Jedupka predstavlja i šest pjesama upućenih različitim gospođama. Pjesme gospođama imaju po deset katrena, osim posljednje koja broji 89 katrena i jednu, završnu, strofu od pet stihova, tj. 361 stih.

Neke od tih pjesama – zapravo sve, osim četvrte i šeste – čitatelj će u različitim izdanjima susresti među osamnaest pjesama ili „sreća“ *Jedupke* povezivane s imenom Mikše Pelegrinovića, na primjer u antologiji *Pjesnici hrvatski XVI. vieka* (Zagreb, 1858., str. 62–66) u kojoj urednik Ivan Kukuljević Sakcinski o Mikši Pelegrinoviću piše: „Bivši tada na glasu Čubranovićeva Jedupka, izpjeva on takodjer po njezinu primjer jednu pjesmu u osamnaest pjevanjah pod imenom Jedjupke (Ijupka). (...) Stoga ukoriše ga nieki Dubrovčani, ne bez razloga, da mu njegova Jedjupka ‘skrpljenu nosi haljinu’.“²⁴⁶ S tim ukorom Hvaranin Mikša Pelegrinović ušao je u povijest hrvatske književnosti kao plagijator.

Iako kuđen zbog plagijata, u svoje je vrijeme Pelegrinović bio i hvaljen: „Ravnim načinom bijaše i ‘Jegjupka’ našeg Mikše čitana jednako u Dubrovniku kano i u Hvaru. Hektorović se

²⁴⁵ Petković 1950: 70.

²⁴⁶ Kukuljević Sakcinski 1858: 60.

radovao, što posjetivši poslije uskrsa (18 travnja) god. 1557 grad Dubrovnik nadje, da je ondje ‘poznano’ bilo ime Mikšino, ‘jere – kako piše – ispitovan bih dosti za tebe i vele mi pohvaljena bi Ijupka tvoja, kakono stvar zamirita i izvrsna, koju no ti nikad *u pridnja vrimena* složi naredno i upisa’.²⁴⁷

Pelegrinović bi možda i ostao zapamćen kao plagijator da nije bilo Milivoja Petkovića i Antuna Kolendića koji su u 20. stoljeću pitanje autora i plagijatora prve jeđupijate postavili sasvim drukčije nego dotadašnji povjesničari književnosti.²⁴⁸ Obojica su zaključila kako je autor najstarije hrvatske *Jeđupke* bio hvarski plemić Pelegrinović, ali nisu se složili oko nastanka kraće i poznatije verzije. Prema Petkoviću, najpoznatija verzija *Jeđupke*, tiskana u Veneciji 1599., nastala je intervencijom – odabirom manjeg broja pjesama i proširivanjem posljednje pjesme – u dužu i stariju pokladnu zbirku hvarskoga pjesnika. O autorima dviju verzija hvarske pokladne zbirke Petković zaključuje sljedeće: „Veoma prikladna za pokladne recitacije i lepa u mnogim svojim maskeratama, Pelegrinovićeva ‘Ijupka’ bila je često recitovana. (...) Najvažnije izdvajanje njenih maskerata, i najsudbonosnije po njenog autora, izveo je Andrija Nehorić ‘Čubranović’. Iz Pelegrinovićeve pokladne zbirke, on je izdvojio uvodnu pesmu i šest uglavnom najljepših njenih maskerata, pa poslednjoj od njih pripojio jednu podužu svoju ljubavnu jeđupijatu...“²⁴⁹

Petkovićevo mišljenje o autoru i opsegu intervencija u Pelegrinovićev pokladni kanconijer osporio je Kolendić desetak godina kasnije u disertaciji pod naslovom *Jeđupka i njen autor*, predstavljenoj u nekoliko brojeva časopisa *Republika* (Zagreb, 1962., br. 2–3, 4, 6–7), u kojoj je ustvrdio kako je autor obiju verzija te pokladne zbirke, pa i pjesme *Šestoj gospođi* iz poznatije verzije, hvarski plemić Mikša Pelegrinović. Ukratko, kako tumači Kolendić,²⁵⁰ Pelegrinović je kao mladić, u razdoblju između 1525. i 1527., napisao zbirku pokladnih pjesama sastavljenu od uvodne pjesme od petnaest katrena i šest pjesama po deset katrena upućenih različitim gospođama, sve zajedno tri stotine stihova. Pjesmu za šestu gospođu kasnije je proširio: „Računajući za neku, sasvim određenu situaciju mladi pjesnik Pelegrinović je smatrao za potrebno da proširi ovu pesmu, koja je uvek – to nikako ne treba zaboraviti – išla uz, odnosno posle Cigančina Uvoda, da joj uklopi mnogo više lirsko-ljubavnih momenata, da je ukrasi, razume se u vladajućem postpetrarkističkom duhu ali sa

²⁴⁷ Rački 1876: xiii.

²⁴⁸ V. Petković 1950; Kolendić 1962.

²⁴⁹ Petković 1950: 94.

²⁵⁰ V. Kolendić 1962.

povremenim blagim karnevalskim karikiranjem pojedinih situacija.“²⁵¹ Ta verzija postala je poznata u Dubrovniku još za Pelegrinovićeve života, a krajem stoljeća poslužila je kao osnova za izdanje iz 1599. koje je naručio Budislavić i koje se danas u literaturi naziva „dubrovačka redakcija“. Izvornu verziju svog pokladnog kanconijera od tristo stihova Pelegrinović je mnogo kasnije, sredinom stoljeća, doradio u želji da je pripremi za tisak. Izvorni pokladni kanconijer dug tri stotine stihova sam autor preradio je u dužu verziju s dvadeset pjesama po deset katrena, koje je naslovio „sreće“ i opremio dodatnim završnim katrenom ili „uzdarom“, a proširio je i uvodnu pjesmu koja u toj verziji broji dvadeset katrena. Ta proširena verzija iz 1556. očuvana je, iako ne u integralnom obliku od dvadeset sreća, u dva rukopisa, u prijepisima Dubrovčanina Horacija Mažibradića iz 16. stoljeća i Trogiranina Ivana Lučića s početka 17. stoljeća. U literaturi se naziva „zadarska redakcija“.²⁵²

Prva poznata tiskana duža verzija Pelegrinovićeve *Jeđupke*, objavljena u izdanju *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika* (Zagreb, 1876.), koje je priredio Sebastijan Žepić, sastavljena je od osamnaest „sreća“ s „uzdarima“, a sadrži sve pjesme iz dubrovačke redakcije, osim pjesama upućenih četvrtoj i šestoj gospođi.

Međutim, ni nakon Petkovićeve i Kolendićeve istraživanja konsenzus oko autora proširenja u pjesmi *Šestoj gospođi* još uvijek nije postignut, kako ističe Bogdan: „Dugo se vjerovalo da je Čubranović autor a Pelegrinović njegov plagijator. Danas je prošireno mišljenje kako je pjesnika Andriju Čubranovića izmislio častohlepni Dubrovčanin T. Nadal Budislavić, kojemu je mletačko izdanje iz 1599. posvećeno i koji ga je financirao radi vlastitog društvenog probitka. Još uvijek, međutim, nije postignut konsenzus o tome tko je odgovoran za proširenja u poznatoj šestoj pjesmi iz dubrovačke verzije djela.“²⁵³

Zbrka koju je Budislavić izazvao davši u Veneciji tiskati kraću verziju *Jeđupke* s proširenjima u posljednjoj pjesmi nije ostala ograničena na jeđupijate. Naime, neke su hrvatske maskerate bliske firentinskom obrascu u starijim zbornicima tiskane upravo pod imenom Andrije Čubranovića, o čemu će se više govoriti kada se budemo dotaknuli adespotnih maskerata. Sve do druge polovice 20. stoljeća *Jeđupka* je pripisivana Čubranoviću, a Pelegrinović je zaboravljen ili predstavljan kao plagijator, iako su vjerojatno upravo njegovu *Jeđupku* izvodili mladići koji su zbog muziciranja završili na sudu, kako prenosi Stojan: „Oni su ljeti, gotovo

²⁵¹ Kolendić 1962: 254.

²⁵² V. Kolendić 1962: 253.

²⁵³ Bogdan 2008: 292–293.

svaku večer, uz pratnju leuta, citre i viole, kao i brojnih drugih instrumenata, u Zlatarskoj ulici svirali, po svjedočanstvu nekih svjedoka, lascivne i nepristojne popijevke i svirke, a po izjavi drugih, pristojne pjesme i poznatu maskeratu *Jeđupku*.²⁵⁴

U ovom ćemo radu usvojiti prihvaćenu tezu o Mikši Pelegrinoviću (oko 1500.–1562.) kao autoru obje verzije najstarije hrvatske jeđupijate,²⁵⁵ a na različita razmišljanja o autoru i opsegu intervencija u tekst pjesme *Šestoj gospođi* osvrnut ćemo se kada budemo iscrpnije govorili o toj pjesmi. Dubrovačku i zadarsku redakciju najstarije hrvatske *Jeđupke* promotrit ćemo kao cjeline, kao dvije redakcije iste zbirke pokladnih pjesama, u obliku u kojem su nam i danas poznate. Takvo integralno čitanje nikako ne znači i zaključak o integralnoj izvedbi tog pokladnog kanconijera. Svaki izvođač mogao je, naravno, iz kanconijera odabrati pojedinačne pjesme ovisno o prigodi.

Prva hrvatska *Jeđupka*, u kraćoj i u dužoj verziji, ne može se zaobići u istraživanju maskerate u hrvatskoj književnosti već i zbog toga što brojni književnopovijesni izvori redovito na nju upućuju, kao što to čini Franičević, koji toj zbirci pokladnih pjesama pripisuje ulogu najutjecajnijeg modela i glavnog poticaja nastanku i razvoju maskerate u hrvatskoj književnosti.²⁵⁶ Pelegrinovićeva *Jeđupka* nije jedina pjesma Ciganke strukturirana kao direktno obraćanje kazivača adresatu poznata u hrvatskoj književnosti. Uz Pelegrinovića, po jednu poznatu *Jeđupku* napisali su Sabo Bobaljević i Horacije Mažibradić, a tu je i *Jeđupka* nepoznatog dubrovačkog autora.

Kazivačice tih pjesama su Ciganke ili Jeđupke koje proriču budućnost i hvale se travarskim i magijskim znanjima. One su kazivačice na samoj granici fantastike: „Žanrovski različitim djelima dubrovačke ranonovovjekovne književnosti kreću se ljudi, bolje reći bića drukčija od običnih, iskustvu poznatih i prepoznatljivih bića ili pak bića čija egzistencija posjeduje svojevrsnu ekstravagantnost, otklon od uobičajenoga i prosječnog. Šeću u renesansnim i baroknim djelima razne proročice, vračare...“²⁵⁷, a među njima i Jeđupke.

S obzirom na izvore koje u ovom radu pratimo kao smjernicu za prikupljanje korpusa hrvatskih maskerata, moramo istaknuti kako je Petković u svojim *Dubrovačkim maskeratama* izričito i s pravom naglasio kako nema sličnosti između *Jeđupke* i firentinskih karnevalskih

²⁵⁴ Stojan 2007: 131.

²⁵⁵ Usp. Muhoberac 2000: 570–571; Bogdan 2008: 262–263, Lukec 2010: 207.

²⁵⁶ Franičević 1983: 177.

²⁵⁷ Fališevac 2006: 30.

pjesama: „...firentinski ‘canti carnascialeschi’ ni u čemu ne liče na ‘Čubranovićevu’ ‘Jeđupku’, ni po svojoj nameni, ni po obliku, ni po svojoj opštoj sadržini.“²⁵⁸

2.3.1.2. Predstavljanje Jeđupke

Najpoznatija verzija Pelegrinovićeve *Jeđupke* svoju popularnost kroz stoljeća duguje i činjenici da je već krajem 16. stoljeća bila dostupna u tiskanom izdanju (Venecija, 1599.). Sastoji se od uvodne pjesme i šest pjesama upućenih gospođama, od pjesme *Prvoj gospođi* do pjesme *Šestoj gospođi*, a pisana je osmeračkim katrenima obgrljene rime. Uvodna pjesma broji šezdeset stihova ili petnaest katrena. Sve pjesme gospođama iste su dužine, s četrdeset stihova ili deset katrena, osim posljednje, pjesme *Šestoj gospođi* koja se sastoji od 361 stiha, odnosno 89 katrena i završne kvintine (ABBAA).

Kazivačica je Jeđupka ili Egipćanka. Riječ „Jeđupka“ odražava staro uvjerenje da Romi potječu iz Egipta, kako prenosi Petković: „Po našim primorskim stranama, cigani su se nazivali jeđupcima, uvereni da potiču iz Egipta.“²⁵⁹ Romi su povezivani s Egiptom i u drugim europskim zemljama: „Nekoliko regija koje tada pohode Cigani prozvano je ‘Mali Egipt’, ponajviše zbog njihove plodnosti: to je bio slučaj, na primjer, s Epirom u Grčkoj. Vjerojatno su zbog tog razloga Cigani, koji su zatim stigli i u druge europske zemlje, često bili nazivani Egipćanima, a to im je ime ostalo, više ili manje iskrivljeno, sve do 20. stoljeća: *Gypsies* na engleskom, *Gitanos* na španjolskom, *Gupti* na bugarskom, *Gitans* na francuskom.“²⁶⁰

Predstavljanje Pelegrinovićeve kazivačice mnogo je opširnije od predstavljanja tipičnih firentinskih maskeratnih kazivača. Na primjer, jedina maskerata Romkinja iz našeg firentinskog korpusa, već spomenuti Giuggiolin *Canto di Zingane* (u: Guerrini 1883: 187–187) ispjevan u obliku *zejel*, vrlo je kratka pjesma sastavljena od uvodnog distiha i šest katrena, ukupno 26 stihova. Počinje obraćanjem adresatima u kojem *Zingane* traže milostinju od adresata, a zatim patetično opisuju svoje nevolje. Naglašena uvodna patetika ima istu funkciju kao reklama proizvoda ili alata iz obrtničkih maskerata. Funkcionira kao mimeza privlačenja pažnje adresata karakterističnog za ulične govornike, bili oni ulični prodavači, gatare ili prosjaci. Giuggioline kazivačice skreću pozornost na svoj bijedan izgled i žale se da su dovedene u grad s djecom na rukama. Napominju da su prešle dug put na kojem su se

²⁵⁸ Petković 1950: 31.

²⁵⁹ Petković 1950: 35.

²⁶⁰ Liégeois 2009: 21.

suočile sa silnim snjegovima i kišama, a sve kako bi zabavljale adresate u zamjenu za kakvu milostinju:

Di paesi lontani e di stran loco,	<i>Iz zemalja dalekih i mjesta neobičnog,</i>
Lasse, venute siamo a poco a poco,	<i>Umorne, došle smo malo po malo,</i>
Sol per darvi diletto, festa e gioco,	<i>Da radost vam, zabavu i igru donesemo</i>
Se carità darete a noi meschine.	<i>Milostinju ako udijelite nama bijednima.</i>

(G. Giuggiola, *Canto di Zingane*, stihovi 6–9, iz: Guerrini 1883: 187)

Pelegrinovićeve Jeđupke također se obraća adresatima odmah na početku pjesme. Međutim, ona od adresata ne traži milostinju, nego ih blagoslivlja i laska im. Možda je upravo sljedeći blagoslov potaknuo Hamma da istakne sličnost između *Jeđupke* i pjesme *Gizdave mladosti i svi vi ostali*:²⁶¹

Višnji gospod, gospodične,
čestitiem vas vencem kruni,
i želin'je vaše izpuni,
er ste suncu sve prilične.²⁶²

(JDR, stihovi 1–4, stranica 141)

Nakon uvodnog obraćanja adresatima, Jeđupka se predstavlja jednako patetičnim stilom kao i Giuggiolin kolektiv, ali mnogo opširnije nego Zingane firentinskog pjesnika. Prije kratke usporedbe tih dvaju vrlo različitih iskaza, podsjetit ćemo se na to da su tipične firentinske maskerate najčešće pisane kao monološki iskazi kolektiva kazivača u obliku samostalnih pjesama. U firentinskom korpusu nema primjera sličnog Pelegrinovićevoj pokladnoj zbirci koja je strukturirana kao mali kanconijer sastavljen od uvodne pjesme i niza pjesama upućenih različitim adresatima koje se mogu čitati i izvoditi kao dio cjeline, ali i samostalno.

²⁶¹ V. Hamm 1965: 126.

²⁶² Stihovi obje verzije Pelegrinovićeve *Jeđupke* (v. Literatura) preuzeti su iz izdanja *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knj. 8. JAZU. Zagreb. 1876. Grafiju iz tog izdanja zadržavam u navodima, npr. Jegjupka, gospogja, itd. Ako nije riječ o navodu, služim se suvremenom grafijom. U ovom poglavlju dubrovačku redakciju, koja je u tom izdanju tiskana kao *Jegjupka* Andrije Čubranovića, navodim kao JDR, a zadarsku redakciju, tiskanu pod naslovom *Jejupka* Miške Pelegrinovića, kao JZR, zato da navodom „Čubranović“ ne stvaram zabunu. Integralno digitalno izdanje u kojem su obje verzije donesene pod Pelegrinovićevim imenom, dostupno na CD-ROM-u „Klasici hrvatske književnosti III. – DRAMA i kazalište“ (Bulaja naklada, Zagreb, 2002.), preporučujem, iako se njime u ovom radu ne služim.

To je najvažnija formalna razlika između *Jeđupke* i maskerata iz firentinskog korpusa, uočljiva već na prvi pogled.

Upravo ta formalna razlika stvara okvir za opširnije predstavljanje kazivačice u uvodnoj pjesmi. Gotovo čitava uvodna pjesma *Jeđupke* ustvari je predstavljanje kazivačice, osim prve strofe blagoslova i posljednje tri strofe iz dubrovačke redakcije u kojima Jeđupka najavljuje da će proricati sudbinu i zauzvrat traži dar. Predstavljanje je strukturirano kao naracija, a ne kao niz reklamnih ili patetičnih opisnih formula i iskaza karakterističnih za maskeratne kazivače koji pažnju privlače svojim bijednim stanjem kao što to čine spomenute Giuggioline *Zingane*. Opis života i sudbine Pelegrinovićeve kazivačice razrađen je i pun detalja, kao prava pjesnička (auto)biografija kazivačice.

Nakon uvodnog blagoslova, Jeđupka se više ne obraća gospodičnama u množini, nego samo jednoj gospođi. Početna identifikacija kazivačice izvedena je posredno. Najprije se navodi mjesto podrijetla, slično kao u Giuggiolinoj maskerati. Međutim, Jeđupka daje mnogo precizniji „podatak“ kada navodi istočne zemlje kao mjesto svog podrijetla (stih 6, str. 141). To se podudara sa suvremenim spoznajama o povijesti Roma u Europi: „Prve grupe Roma otkrivaju Europu u 14. i 15. stoljeću, krećući se s istoka prema zapadu, i Europa otkriva njih s mješavinom čuđenja, uznemirenosti i nerazumijevanja. Ti dugokosi ljudi koji su živjeli u šatorima nisu se uklapali ni u kategoriju poznatu lokalnim seljacima i građanima, pa su im oni nadijevali različita imena koja su izražavala njihovo pretpostavljeno podrijetlo ili pogrešno shvaćen identitet.“²⁶³ Drugi važan element posredne identifikacije kazivačice je navod mita o prokletstvu:

Od onih smo, gospo, strana,
od kud žarko sunce iztiče,
kletva hoće, svit protiče,
da ne imamo nigdir stana.

(JDR, stihovi 9–12, stranica 141)

Prema tom opisu, može se zaključiti da „mi“ označuje Rome, Cigane, koje je Bog osudio na vječno lutanje. Ta je legenda bila općepoznata, tvrdi Petković: „...po romanskim gradovima, i duž našeg primorja, cigani su uveravali da su prokleti; po legendi koju su sami izmislili,

²⁶³ Liégeois 2009: 19.

sudeno im je da zavazda ostanu nečisti i bedni i da se nikad nigde ne nastane zato što nisu bili gostoljubivi prema svetoj porodici²⁶⁴ u bijegu pred pokoljem nevine dječice.

„Mi“ s početka Pelegrinovićeve *Jeđupke* već će u šestoj strofi postati „ja“, a patetična naracija prijeći će s kolektivnog mita na osobnu nesreću protagonista: Jeđupka je majka koja je izgubila tri sina, Dančula, Alivera i Elesu, a ostao joj je samo jedan, Danio. Na putovanju punom nevolja s elementima pustolovnog romana, gusari otimaju Dančula, a Jeđupka se s preostalo troje djece u bijegu pred njima ukrcava na brod. Nesreća ih prati i na plovidbi pa vjetar sjeverac odnosi Alivera s palube. Elesu je Jeđupka primorana dati kao plaću za prijevoz brodom. Ostao joj je samo jedan sin, Danio, kojega vodi sa sobom. Prema tome, kolektivno „mi“ s početka pjesme ne mora označivati maskiranu skupinu ili kolektiv koji izvodi jeđupijatu, nego Jeđupku s jedinim djetetom koje joj je preostalo. Prije nego što zatraži dar i najavi svoju uslugu proricanja sudbine, kazivačica skreće pažnju adresata na dijete. Danio je, obraća se Jeđupka gospi, „kako vidiš, ubah mao“ (stihovi 47–48, stranica 142–143). Potom prelazi na najavu usluge, a prije toga izrijeком traži dar, ali ne samo za sebe:

Koga sa mnom, gospo, obdari,

i ljubavi tve nadili...

(JDR, stihovi 49–50, stranica 143)

Ta molba može se čitati i kao posredna karakterizacija Jeđupke kao lukave ulične trgovkinje: ona moli dar za svoje majušno dijete. U nedostatku iscrpnijih spoznaja o izvedbi, stihovi u kojima se spominje Danio mogu navesti na zaključak da izvođač pjesme možda nije nastupao samostalno, već u pratnji djeteta. Međutim, iste stihove možemo tumačiti i na drugi način. S obzirom na to da tekst naglašava da je Danio „ubah mao“, odnosno sasvim malen, vrlo sitan, u izvedbi možda i nije sudjelovalo dijete, nego je izvođač u naručju nosio lutku djeteta.

Za razliku od tipičnih firentinskih maskerata u kojima razrada ponude čini veći dio teksta, Jeđupka detaljnije najavljuje ponudu tek u završnoj, petnaestoj strofi dubrovačke redakcije. Tek se tada kazivačica predstavlja kao gatara. Za razliku od Giuggiolinih *Zingana* koje nude širok raspon usluga – glazbu, ples, igru, proricanje sudbine iz dlana, Jeđupka nudi samo proricanje sudbine, i to vrlo sažeto:

A hoću ti bez varčice

čes i sreću kazivati,

²⁶⁴ Petković 1950: 36.

tako mi se majkom zvati,

moja gospo i carice!

(JDR, stihovi 57–60, stranica 143)

Bez obzira na to što je vrlo sažeta, najava usluge proricanja kojom završava uvodna pjesma iz dubrovačke redakcije objedinjuje reklamu u kojoj se naglašava da će ponuđeno proroštvo biti istinito, patetičnu zakletvu i laskavo dodvoravanje adresatu.

Uvodna pjesma Pelegrinovićeve *Jeđupke* uključuje sve sadržajne elemente poznate iz tipičnih firentinskih maskerata, ali razrada tih elemenata je drukčija. Uvodno apostrofiranje kolektivnog adresata ima oblik благослова, a kazivač se, osim u prvoj strofi, obraća samo jednoj odabranoj gospi umjesto početnog kolektivnog adresata „gospodične“.

Pjesma je strukturirana kao obraćanje kazivača adresatu, ali bez tipičnog firentinskog kolektiva. Umjesto maskirane družine i karnevalske publike, tekst upućuje na izvedbu koja uključuje jednog izvođača i publiku sastavljenu od nekoliko žena pri čemu izvođač izgovara po jednu pjesmu svakoj ženi posebno. Predstavljanje kazivača nije izvedeno kroz metaforičke opise s erotskim prenesenim značenjem, nego u obliku naracije o tegobnom putovanju, dok prezentacija i najava ponude čine tek manji i završni dio teksta pjesme.

Uvodna pjesma iz zadarske redakcije, kao cjelina, nešto više podsjeća na pjesme iz firentinskog korpusa. Uz još neke manje razlike, ona se razlikuje od uvodne pjesme iz kraće verzije po tome što sadrži dodatnih pet katrena i broji 80 stihova. Tih pet katrena upućuje na razliku između zadarske i dubrovačke redakcije isticanu još u vrijeme kada se smatralo da je kraću verziju napisao Čubranović, a to je naglašenija neobavezna erotičnost, kako je istaknuo i Medini, mada nešto drukčijim rječnikom i stilom nego suvremeni analitičari: „Pelegrinovićeve Jeđupke izgubila je onaj pečat, koji nosi Čubranovićeve. Ona nije potekla iz potrebe srca, da progovori i iskaže, što ga mori, nego iz zabave i udvaranja prema gospođama.“²⁶⁵ Koliko daleko takvo čitanje može ići, pa i onda kada čitatelj ne čita izravno na tragu firentinskih maskerata i u usporedbi s njima, svjedoči Kolendićeva analiza zadarske redakcije.²⁶⁶

U završnim katrenima uvodne pjesme iz zadarske redakcije najavljena ponuda proricanja dodatno se razrađuje kroz reklamu. Jeđupka hvali svoju istinoljubivost i vjerodostojnost, a

²⁶⁵ Medini 1898: 30

²⁶⁶ V. Kolendić 1962: 255–258.

pritom udvorno naglašava da je spremna služiti bez ikakve plaće (stihovi 65–70, stranica 169) u stilu koji podsjeća na ismijavanje viteške udvornosti iz firentinskog korpusa. Također, u predzadnjem katrenu kojem nedostaje posljednji stih, prvi put se spominje još nešto što podsjeća na firentinske maskerate, a to je tjelesni kontakt:

Poskit' poni meni ruku,
ja ću t' sreću od počela,
kazivati ter do čela...

(JZR, stihovi 73–75, stranica 169)

Nije riječ o otvoreno lascivnom prijedlogu, kao kada firentinski maskeratni kazivači pozivaju žene da opipaju i iskušaju ponuđenu robu, nego o zamolbi uvjetovanoj odabranom tehnikom proricanja sudbine: Jeđupka nastupa kao ulična gatara koja budućnost čita iz dlana. Također, i dalje bez naznake lascivnosti, uvodna pjesma iz zadarske redakcije završava opisom ponašanja adresata i kazivačice nakon što se izvrši ponuđena usluga:

Ti ćeš paka kako harna
utišiti moju tužbu,
a ja po tom na tvu službu
vik ću teći kako srna.

(JZR, stihovi 76–80, stranica 169)

Uvodna pjesma Pelegrinovićeve *Jeđupke* iz obje verzije predstavlja kazivačicu koja će najavljenju uslugu realizirati, za razliku od kazivača firentinskog korpusa. Pjesme gospođama iz dubrovačke redakcije i „sreće“ iz zadarske redakcije ustvari su realizacija najavljene usluge.

Jeđupka se predstavlja kao pripadnica romskog naroda. Negativna percepcija o tom narodu vrlo je raširena: „Čuđenje koje je izazvao dolazak ciganskih grupa u Europu nije dugo trajalo i njihova uloga hodočasnika vrlo brzo je postala sumnjiva, isto kao i njihovi različiti poslovi. U skladu s duhom vremena, Cigani su zajedno s ostalim grupama *Putnika*, koje su već bile prisutne u nekim zemljama, dobili status prosjaka, lotalica, nomada i vagabunda svake vrste.“²⁶⁷

²⁶⁷ Liégeois 2009: 121.

Ta negativna percepcija ne znači da je većinsko stanovništvo uvijek i svugdje izbjegavalo Rome. Neke su njihove vještine i sposobnosti privlačile znatiželjnike, posebno kad je riječ o vještinama koje su se doimale kao nadnaravne: „Govori se da se ‘bave đavoljim poslom’, a ipak njihovo umijeće proricanja sudbine ljude istodobno i privlači i plaši.“²⁶⁸ Pelegrinovićeve Jeđupka nije prikazana kao skitnica ili kradljivica, nego upravo kao gatara, u skladu s raširenim narodnim vjerovanjima o vještinama i moćima Roma: „Neobična, čudesna ili fantastična bića ranonovovjekovne hrvatske književnosti nisu isključivi proizvod rada individualne, subjektivne mašte, jer im je podrijetlo u nekim starijim slojevima kolektivnih vjerovanja i popularne mitologije.“²⁶⁹ Tako je i Pelegrinovićeve Jeđupka portretirana na temelju raširenih vjerovanja o romskom narodu.

Ponuda usluga ulične gatare iz uvodne pjesme realizira se kroz šest pjesama gospođama u kraćoj verziji. U dužoj verziji, Jeđupka se obraća ženama u osamnaest očuvanih *Sreća* koje broje po 10 katrena. Sve *Sreće* završavaju kratkim katrenom zauzvrat za dar gatari, odnosno *Uzdarom* u obliku jednog katrena iz kojeg se često može naslutiti je li se gospođa obradovala proroštvu.

Za razliku od firentinskih maskerata koje su pjesme maskirane družine, kazivačica najstarije hrvatske *Jeđupke* je individualni, samostalni kazivač. A što je s adresatom? Kao i kazivači, tipični adresati firentinske maskerate su također kolektiv. U kraćoj i dužoj verziji Pelegrinovićeve *Jeđupke*, međutim, kazivač se obraća kolektivu gospođa, ali jednoj po jednoj, što je očividno i u podjeli na sreće ili na pjesme kao pojedinačne konzultacije s gospođama.

Gospođe kojima su upućene pjesme Pelegrinovićeve *Jeđupke* naglašeno su individualizirani adresati. Svaka ima različitu sudbinu i drukčije probleme. Ovisno o tim problemima, Jeđupka proriče sudbinu svakom adresatu pojedinačno, otkriva istinu o nevjernom ljubavniku ili daje fitoterapeutske recepte za zdravstvene, magijske ili kozmetičke potrebe. Za razliku od firentinskih maskerata koje nam ne otkrivaju gotovo ništa o adresatima, a mnogo o društvenoj skupini koju kazivači predstavljaju, Pelegrinovićeve pojedinačne pjesme upućene gospođama funkcioniraju upravo suprotno i donose, mada posredno, obilje informacija o adresatima kakvo ne nalazimo ni u jednoj maskerati iz firentinskog korpusa. Također, za razliku od kazivačice Pelegrinovićeve pokladnog kanconijera, kazivači firentinskih karnevalskih pjesama zaustavljaju se na najavi i prezentaciji ponude, iako često u završnim strofama pozivaju adresate na detaljniju prezentaciju, a možda i realizaciju, u nekom drugom,

²⁶⁸ Liégeois 2009: 185.

²⁶⁹ Fališevac 2006: 45.

intimnijem prostoru. Kazivači Ottonaiove pjesme *Canto per indovinare che andò la notte della Epifania* (u: Guerrini 1883: 252–253) vode se sobom dvije starice koje su vješte u proricanju budućnost iz dlana, ali to u pjesmi ne čine. Pelegrinovićeva Jeđupka čini upravo to. Dok su firentinske maskerate pjesme reklame i najave, *Jeđupka* je zbornik pjesama praktične realizacije usluge gatanja i savjetovanja. Kazivačica se obraća jednoj po jednoj gospođi, dok se muški izvođač pod maskom u izvedbi možda i približava gospođama, također jednoj po jednoj.

Jeđupku danas čitamo, ali ona je, kao i druge karnevalske pjesme, bila namijenjena izvedbi. U svakom slučaju, prilikom izvedbe *Jeđupke* u Dubrovniku, ispod ženske maske teško se mogla skrivati žena jer je život Dubrovkinja, posebno djevojaka iz imućnijih obitelji i djevojaka plemenitog podrijetla, bio vrlo strogo uvjetovan i ograničen. Prema tome, ženska maska krila je muškarca. Pod maskom, muškarac se mogao približiti djevojkama, vjerojatno ne nasamo, nego tijekom izvedbe za vrijeme poklada, u izvedbenoj situaciji koja je možda omogućivala tjelesni kontakt bez društvene osude. Karnevalska igra spolova u kojoj se muškarac prurušava u ženu prilikom izvedbe u društvu koje je imalo vrlo stroga pravila o kontaktu između muškaraca i žena, posebno neudanih djevojaka, još je jedan izvantekstni okvir relevantan za čitanje renesansnih karnevalskih pjesama maski.

Jeđupka, kako ćemo vidjeti, ne zastrašuje gospođe pričama o posljedicama neobuzdane ženske pohote. Ona proriče sudbinu s naglaskom na ljubavi, a često i s naglaskom na tjelesnoj ljubavi. U izvedbi, to su riječi o ljubavi što ih ženama izgovara ili pjeva muškarac pod maskom na mnogo manjoj razdaljini nego pjevači podoknica koji o ljubavi moraju glasno pjevati pod prozorima i balkonima, a ne mogu nježno šaptati odabranici na uho, držeći je pritom možda i za ruku.

Muškarac možda nije smio uhvatiti željenu djevojku za ruku i šaptati joj nježne riječi pred drugim ljudima. Masku *Jeđupke* to je mogla. Je li maska gatara kod Pelegrinovića, čitana u tom ključu, imala takvu svrhu? Ili muškarac pod maskom govori slično kao što piše Kotruljević, autor djela *Della mercatura et del mercante perfetto* (1458.), koji trgovca savjetuje da bude oprezan kad je riječ o ženskom libidu: „Čuvaj se i nemoj ispočetka učiniti ženu pohotnom jer bi se kasnije mogao kajati. Umjereno opći, jer ti učiš svoju ženu dobru vladanju”²⁷⁰ Ili se u tekstu hvarske *Jeđupke* ipak događa nešto treće? To ćemo saznati

²⁷⁰ Kotruljević 2005: 161.

promotrimo li na koji način kazivačica realizira najavljenju ponudu i proriče sudbinu odabranim gospođama u zadarskoj i u dubrovačkoj redakciji.

2.3.1.3. Dubrovačka redakcija: pjesme iz kraće verzije

Pjesma *Prvoj gospođi*, koja se malo razlikuje od *Prve sreće* iz dulje verzije koja je poznata kao „zadarska redakcija“, ne sadrži proroštvo o ljubavi, nego o plodovima ljubavi. Kazivačica proriče da će gospođa uskoro roditi dva sina koji će u životu postići mnogo uspjeha dok će ona sama dugo i zdravo živjeti u sreći i bogatstvu. Na kraju pjesme, kazivačica daje gospođi ljubavni savjet:

Da ovo t' svjeta službenoga,
ki ću t' dati na rastanci,
ne čin', da ti prodju danci
bez trajan'ja ljuvenoga.

(*Prvoj gospodji*, stihovi 93–96, stranica 144)

Topos prolaznosti vremena uz *carpe diem* kakav smo već susreli u maskerati firentinskih frizerki (n.a., *Canto delle mazzocchiaie*, u: Guerrini 1883: 81–82) popraćen je upozorenjem kroz retoričko pitanje: što je žena bez ljubavi „ner ugasla jedna svića, ilit' suh panj u dubravi?“ (stihovi 99–100; str. 144).

Nakon savjeta koji jamči da prva gospođa neće biti kao „suh panj u dubravi“, nego će, naprotiv, roditi dva slava sina, Jeđupka se obraća drugoj gospođi i oslikava drukčiju ljubavnu situaciju. Pjesma drugoj gospođi odgovara *Sedmoj sreći* iz zadarske redakcije, a tematizira odbačenu ljubav i ljubavne prevare. U toj se pjesmi naglašavaju tjelesni aspekti ljubavi. Gospođin suprug nije opisan rječnikom petrarkističke lirike kao muškarac koji izgara i drhti zbog nježnih osjećaja ni kao stilnovistički zaljubljenik kojeg ženska ljepota navodi na promišljanja o božanskom, nego kao bludnik koji nema granica u svojim tjelesnim apetitima:

ne će dvi, tri ni četiri,
ner ako ih sto zamiri,
on sve hoće, on sve žudi.

(*Drugoј gospodji*, stihovi 110–112, stranica 145)

Pjesma *Drugoj gospođi* posredno se dotiče teme ženskih seksualnih potreba, često isticane u firentinskim karnevalskim pjesmama u kojima se kazivačice žale na stare muževe. U tekstu su naglašena dva elementa u ponašanju nevjernoga muža: on udara na gospođinu taštinu jer ljubavnice dariva haljinama svoje supruge, ali i na njezino samopouzdanje kao seksualnog bića. Jeđupka napominje kako se nevjernik „noćno krade“ (stih 107, isto) od svoje gospođe i ne pokazuje interes za nju, možda i zbog toga što ga iscrpljuju druge žene:

S kima, gospo, o kolike

noći traje, a kad leći

uz te dojde, dav ti pleći

neće vidit' tve prilike

(*Drugoj gospodji*, 129–132, stranica 146)

Kazivač poentira retoričkim pitanjem. „Dostoji li tvoja mlados, (...) tuj gorčinu od života?“ (stihovi 133–134, isto), Jeđupka pita gospođu. Dakle, život bez seksualnog zadovoljstva gorak je i za žene. Protiv takvog gorkog života istupaju hvarski autor koji je odlučio tematizirati seksualnu frustriranost prevarenih žena, kazivačica koja gospođi ukazuje na svu gorčinu takvog života i muškarac pod maskom gatare kada u izvedbi pjesme kazuje stihove koji o tome otvoreno govore. Pjesma *Drugoj gospođi* predstavlja slučaj iznevjerene ljubavi i seksualne nevjere, kao i stav kazivačice prema položaju žene koja se zatekne u takvoj situaciji. Jeđupka poziva gospođu da promisli o tome isplati li se tako živjeti, a svoje čitanje sudbine završava upozorenjem o prolaznosti vremena i mladosti. Blagoslov gospođi iz *Uzdara* iz duže verzije ugrađen je u pjesmu *Šestoj gospođi* u stihovima 593–596 (stranica 163).

Jeđupkin ljubavni katalog ne sadrži samo opise raznih ljubavnih situacija, nego i rješenja za moguće probleme. U pjesmi *Trećoj gospođi*, kojoj odgovara *Sedamnadesta sreća* iz duže verzije, Jeđupka nastupa kao iskusna travarica. Motiv ljekovitog bilja u firentinskoj se karnevalskoj poeziji rijetko javlja, kako ističe Petković: „Verovanja u čarobnu moć bilja nisu u vreme renesanse po italijanskim pokrajinama bila ni bujna ni zanimljiva, i u toskanskim maskeratama nisu imale skoro nikakva odraza.“²⁷¹

Pjesma je upućena mladoj djevojci, što se u tekstu izrijeком navodi jer Jeđupka oslovljava adresata s „moje drago premalitje“ (*Trećoj gospođi*, stih 4, str. 146). Mladoj djevojci

²⁷¹ Petković 1950: 40.

kazivačica daje poduku o moćima biljaka: dragoljub jamči vjernost, vratiželja osigurava povratak ljubavnika s puta, zlatovlas boji kosu u zlatne nijanse, a bijela ruža daje licu mladolik izgled. Uz predavanje o moćima biljnog svijeta, dolaze i upute za uporabu. Svaka se biljka upotrebljava na drukčiji način: dragoljub se nosi u njedrima, zlatovlas služi za pranje kose, povoji od bijele ruže njeguju lice, a vratiželja se nosi oko vrata. Za razliku od pjesme iz kraće verzije, u sreći iz duže verzije katren s uputama za vratiželju propisuje i čarobne riječi, magijsku formulu koju mora izgovoriti onaj koji želi da se voljena osoba vrati s puta:

uzvrat', gospo, s pridu skuta,

ter klikni; ovdj vrati-želja!

(*Tretjoj gospoži*, stihovi 799–800, stranica 191)

Te upute ne mogu se čitati u erotokomičnom ili erotičnom ključu. Upute o uporabi nisu prezentirane alegorički, stručak cvijeća u njedrima samo je stručak cvijeća, premda magijski učinkovit, a povoji za lice su tek kozmetička pomagala za uljepšavanje. Također, tekst ne sadrži naznake tjelesnog kontakta prilikom izvedbe. Na primjer, upute o uporabi mogle su sadržavati deiktičke elemente (zadjeni vratiželju ovdje ili stavi dragoljub oko pasa, ovako) i tako otvoriti mogućnost za čitanje u erotskom ključu kao i za tjelesni kontakt izvođača i publike. Međutim, to ovdje nije slučaj. Formula i izraza koji bi bili temelj za takvu interpretaciju u pjesmi trećoj gospođi nema.

Za razliku od Jeđupke, tipični firentinski kazivači predstavljaju kozmetičke proizvode uz formule poput „sprijeda, straga“ ili „gore, dolje“ koje upućuju na čitanje u prenesenom značenju, kao picokare iz maskerate nepoznatog autora koje nude čarobne ljekovite vodice:

Si posson sempre usare

Mogu se rabiti uvijek

Per tutto, sotto e sopra, con diletto.

Za sve, gore i dolje, s veseljem.

(n. a., *Canto di pinzochere andate a Roma*, stihovi 45–46,

u: Guerrini 1883: 336)

U istom ključu predstavljena je i pomada iz „pjesme o pomadi „nepoznatog autora:

Ogni cosa villana

Svaka stvar hrapava

Unta con questa par che si rassetti ;

Zacijelit će njome premazana;

Perch'ella purga e sana

Jer čisti i iscjeljuje mast ova

Penetrando gli umor ne' luoghi stretti.

Unoseć' vlagu na mjesta uzana.

(n.a., *Canto della pomata*, stihovi 28–31, u: Guerrini 1883: 84)

Opisi čudesnih moći, primjene i načina uporabe biljaka što ih u pjesmi trećoj gospođi iznosi Jeđupka nisu metaforički i ne odnose se na seksualnost. Ti opisi nisu karnevalski komični, nego su to fantastična magijska rješenja za ljubavne probleme ili fitoterapeutske kozmetički savjeti o tome kako sačuvati mladost i ljepotu, zlaćanu kosu i mladoliko lice.

Kao iskusna travarica, Jeđupka dobiva novu facetu i udaljuje se od plošne maske. Pelegrinovićeve Jeđupke je uciviljena majka, žena koja zagovara ljubav i seksualno zadovoljne žene, ali i vješta travarica, a ne tek obična ulična gatarica. Upravo u pjesmi u kojoj Jeđupka daje mladoj djevojci poduku o svojstvima poznatih biljaka poput vratiželje ili dragoljuba, a ne čudesnih pomada, uvode se elementi fantastike.

Jeđupka nastupa kao travarica i u pjesmi *Četvrtoj gospođi*, i to kao liječnica praktičarka koja dijagnosticira stanje bolesnika, propisuje lijek i način primjene lijeka. Pjesma počinje opisom bolesti od koje pati četvrta gospođa u prve dvije strofe. Simptomi podsjećaju na sindrom kroničnog umora: gospođa je slabašna, nema snage i puno spava. Bolest napada dva konkretna dijela tijela: srce i utrobu. Jeđupka gospođi dijagnosticira slabo srce („Truhava si iz srdačca...“, stih 181, str. 148) i bolest koja joj opsjeda utrobu („er ti napre bolest nika/ i utrobu t' svu obsine ...“, stihovi 185–186, str. 148). Ako se pjesma čita u skladu s prikazom Jeđupke iz dubrovačke redakcije kao gatare, savjetnice i travarice koja gospođe savjetuje o različitim ljubavnim situacijama i problemima, tada se opisana bolest koja napada srce i utrobu može čitati kao „ljubavna bolest“, pri čemu srce označuje osjećaje i romantičnu ljubav, a utroba tjelesnu ljubav.

Recept za biljni lijek koji će izliječiti bolest od koje pati gospođa vrlo je složen, ali ne i alegoričan. U golubinjoj krvi treba obariti mnogo različitih biljaka: devesinje, kaloper, rutu, mak, ljubice, jasen, čičimak... Bilje nije odabrano kao podesna osnova za maskeratnu erotokomičnu metaforu, nego, čini se, kao odraz poznatih narodnih recepata: „Navedeno bilje odava poznavanje pučkih receptura, neposredni uticaj lokalnih bajanja. Devesinj je preporučen u maloj količini da ne bi izazvao trovanje; rubazinj i kaloper u narodnim lekarijama često se skupa pominju; najzad, žena 'truhava iz srdačca' odista je mogla da uzme rute s jasenkom, pošto travari preporučuju za 'grizicu na srcu' 'suhe rute s malo jasenka'“. ²⁷² Jeđupka nije opisana samo kao travarica, nego i kao ljubavna gatarica i čarobnica. U skladu s

²⁷² Petković 1950: 42.

tim, kazivačica prepisuje lijek koji se mora uzimati u ljubavi da bi bio djelotvoran. Ljubavna bolest koja se rješava prepisanim lijekom nije samo fizička bolest: ona slabi srce jednako tako kao i utrobu. Ta bolest možda je posljedica još jednog ljubavnog problema iz Jeđupkina kataloga, a to je ljubav koja nestaje i gubi na snazi, pa kazivačica-izvođač ne nudi biljna ili magijska rješenja kojima će se stara ljubav ponovno rasplamsati, nego udvorno nudi sebe kao zamjenu i njegovatelja-njegovateljicu. Ne bude li gospodin ljubavnik mario za vijesti o mogućem lijeku, Jeđupka – i izvođač pod maskom Jeđupke – savjetuje boležljivoj dami da bez ustručavanja pozove nju, to jest njega:

... ako on ne uzmari

čin' po mene da poručiš.

Ja ću najti sve tej riči,

ja te tovit' i bluditi,

ja dragovat' i ljubiti,

već neg trsan drobne niči (?).

(*Četvrtoj gospodji*, stihovi 213–216, stranica 149)

Pjesma *Četvrtoj gospodji* može se čitati i kao blago lascivan ljubavni savjet koji problem ugasle ljubavi rješava zamjenom starog ljubavnika novim i spremnijim.

Problem neuzvraćene ljubavi tema je pjesme *Petoj gospodji*, kojoj odgovara *Četvrta sreća* iz duže zadarske redakcije. Kao rješenje za neuzvraćenu ljubav zbog koje nesretna peta gospođa pati „...bez počini/ kako zelje bez začini“ (stih 230, stranica 150), Jeđupka otkriva magijske formule: dužu u tri i kraću u samo jednom katrenu. Izgovaranje formula jamči da će ljubav biti uzvraćena. Kraću formulu treba primijeniti samo pod uvjetom da prva i duža formula ne urodi željenim rezultatom, a izgovara se tri puta prije počinka:

kako iznutra kremen kami

vazda gori, izvan stine,

tako srce tvoje od stine,

bud cić' mene led i plami.

(*Petoj gospodji*, stihovi: 257–260, stranica 151)

U pjesmi u kojoj Jeđupka daje magijsko rješenje za neuzvraćenu ljubav javlja se više prepoznatljivih elemenata petrarkističke topike. U citiranoj strofi s kraćom magijskom formulom tako se spominje kameno srce koje će zbog ljubavi postati led i plamen. Kraća formula primjenjuje se samo ako prva formula ne uspije otopiti ledeno srce, „...ako mu ni ovime / ledno srce ne ražežeš...” (stihovi 253–254, stranica 150).

U dužoj formuli uspoređuje se ponašanje zaljubljenog s letom leptira oko plamena svijeće, što je motiv kojim se služi i Menčetić u pjesmi *Jur narav letuša*, navodi Torbarina, u kojoj je „neodređeni *zvir* (Petrarcin *animale*) postao leptijer (=leptir), možda pod utjecajem Petrarcina sonetta (br. 141) u kojemu se on uspoređuje sa ‘*semplicetta farfalla*’ koja leti do para lijepih očiju zamjenjujući ih suncem.”²⁷³ No, petrarkistička topika ovdje je spuštena iz srca do utrobe, s osjećaja na tjelesnost. Naime, leptir ne leti do gospođinih očiju nalik suncu, nego će biti začaran tako da uvijek bude blizu gospođine sobe:

kako lipir uz plam sviće

veseli se, vrti, vije,

tako ti se vik uz ćelije,

vi’ se moje mene ciće.

(*Petoj gospodji*, stihovi 245–249, stranica 150)

Pjesme *Šestoj gospođi* nema u srećama iz zadarske redakcije. I u dubrovačkoj verziji, ona odudara od svih ostalih pjesama po dužini, strukturi i stilskim karakteristikama. Prvo i najuočljivije, mnogo je duža od ostalih pjesama. Sastoji se od 361 stiha, a to znači da je duža nego uvodna pjesma i sve prethodne pjesme gospođama zajedno (260 stihova).

Kad je riječ o strukturi pjesama iz Pelegrinovićeve pokladnog kanconijera, uvodna pjesma sadrži opširno predstavljanje kazivačice i najavu usluge proricanja sudbine koja se realizira u pjesmama pojedinačnim gospođama, mada će Jeđupka češće davati savjete za ljubavne probleme nego proricati budućnost. Pjesme gospođama obično počinju apostrofiranjem gospođe uz kratak blagoslov, a zatim slijedi proricanje budućnosti ili ljubavni savjet.

Pjesma *Šestoj gospođi* je drukčija. Ona počinje proricanjem sretne budućnosti gospođi, zatim slijedi opširan ljubavni zagovor, a završava zaključnim obraćanjem gospođi u kojem Jeđupka moli darak zauzvrat za svoju uslugu.

²⁷³ Torbarina 1997: 395.

U prvih šest strofa posljednje pjesme iz dubrovačke redakcije Jeđupka šestoj gospođi proriče budućnost punu zdravlja, slave i bogatstva. Zatim ističe da gospođa narušava svoj ugled time što ne uzvraća ljubav nekom nesretnom zaljubljeniku. U skladu sa svojom ulogom zagovornice ljubavi, ali ne baš u skladu s likom profesionalne gatare koja za svoju uslugu traži i uzima nagradu, Jeđupka će se izložiti riziku da kaže neke stvari koje gospođi možda neće biti milo čuti: „...reću t', bi' me, kari, / tko te ljubi, er ne ljubiš“ (*Šestoj gospogji*, stihovi 287–288, stranica 152). Kao zagovornica ljubavi, poziva gospođu da se prepusti ljubavnom užitku.

Ako s psihološkog stajališta sagledamo početno obraćanje šestoj gospođi nakon uvodnog blagoslova, uočavamo strategiju emocionalne ucjene uz taktiku „mrkve i batine“: batina je upozorenje gospođi o narušenom ugledu, a mrkva je ljubav kao ugodno rješenje za taj problem.

Jeđupka je već u uvodnoj pjesmi portretirana kao lukava gatare s razvijenim poslovnim vještinama koja zna kako izazvati pažnju ciljne skupine i potaknuti samilost pričama o nesretnoj sudbini kao i prizorom malog djeteta. Primijetio je to i Medini: „Jegjupka je Ciganka, koju svaki od nas može da vidi, koja ti gata, a u izrazu lica traži, što je milo, a što nije, jer zna, da, reče li ti nemilo, dobit će batina mjesto novca.“²⁷⁴ U pjesmi *Šestoj gospođi*, lik Jeđupke postaje još plastičniji i još dalji od plošne maske tipizirane predstavnice romskih uličnih gatare.

Opisana psihološki razrađena najava služi kao uvod za otkrivanje tajne koja se zatim razrađuje do završne zamolbe za milodarom i blagoslova gospođi. Otkriva se da je Jeđupka pristupila gospođama s točno određenim prethodnim naumom, da je izvedba bila usmjerena na trenutak koji slijedi i da njezino pravo poslanje nije proricati sudbinu, nego nastupiti kao ljubavna glasnica i zagovornica ljubavi sa zadatkom u koji ni sama nema vjere:

Jošte ti bjeh, moja kruno,
potajnula ja od tebe,
stvar, u koje sama u sebe
ne uzdah se, znaj, na puno.

(*Šestoj gospogji*, stihovi 301–304, stranica 152)

²⁷⁴ Medini 1902: 147.

Citiranim katrenom, jedanaestim po redu, pjesma *Šestoj gospođi* izlazi iz formalnih okvira koji vrijede za sve druge pjesme gospođama iz dubrovačke redakcije ispjevane u po deset katrena.

U kraćoj i poznatijoj verziji hvarske *Jeđupke* lik kazivačice igra dvostruku igru u okvirima teksta, a „zadatak“ te igre otkriva se u posljednjoj i najdužoj pjesmi, ali tek nakon što ona formom izađe iz dotad poštivanih ograničenja. U skladu s ljubavnom tematikom koja prožima čitavu dubrovačku redakciju Pelegrinovićeve kanconijera, tajni zadatak također je ljubavni: Jeđupka u posljednjoj pjesmi nastupa kao glasnik koji šestoj gospođi otkriva da se muškarac koji umire od ljubavi za njom nalazi baš „u misti u ovomu“ (*Šestoj gospogji*, stih 317, str. 153). Možemo zaključiti da je to, u verziji teksta kojom se ovdje bavimo, zaljubljenik kojem gospođa ne uzvraća ljubav i kojeg je kazivačica već spomenula (stihovi 287–288, stranica 152).

Jeđupka je dobila zadatak prenijeti ljubavnu poruku gospođi zbog toga što zaljubljenik ne smije bez posebne prigode „objaviti tej ljubezni“ (*Šestoj gospogji*, stih 322, str. 153), ali najprije se morala uvjeriti u diskreciju gospođe, uvjeriti se „da neć’ pronit’ ovej riči, / ke ću t’ riti, gospo draga“ (*Šestoj gospogji*, stihovi 307–308, str. 153). Pod maskom ulične gatara, lik Jeđupke ima „prigodu“ objaviti gospođi ljubavnu vijest koju zaljubljenik nikako ne uspijeva sam izreći ljubljenoj.

Zaljubljenik koji ostaje bez riječi, ta „poznata tema o ljubavniku koji ne može izreći ni jedne riječi o prisutnosti svoje drage“, ²⁷⁵ ne ostaje nijem samo zato što ga svladava silina ljubavi, kako ističe Petković, ²⁷⁶ nego i zato što svoju ljubljenu nikada ne može zateći nasamo:

...a netom te s družbom ’stane

rič mu umre u sred usti;

ter se stvori sav od mraza,

i zamukne mramorkome...

(*Šestoj gospogji*, stihovi 347–350, str. 154)

Nakon što su druge gospođe iz pratnje saslušale ljubavne savjete moćne gatara, stvoren je okvir u kojem se ljubavna poruka može uputiti i šestoj gospođi, iako ona nije sama. Moramo podsjetiti kako Petković ipak smatra da je moć maske u renesansnom karnevalu bila takva da

²⁷⁵ Torbarina 1997: 400.

²⁷⁶ V. Petković 1950: 47–48.

je izgradnja tog pjesničkog okvira za obraćanje posljednjoj gospođi ustvari nepotrebna: „U vreme renesanse, maske su imale slobodu da ma kome kažu krupnu dvosmislenost, zajedljiv prekor, ili frivolnu ljubavnu želju. (...) Prema tome, šesta gospođa ne bi bila otklonila da sasluša Jeđupku, ni kada bi ona prema njoj bila suviše slobodna...“²⁷⁷ Indikativna je i sama molba gospođi upućena u ime zaljubljenika, koja je vrlo konkretna i podsjeća na pozive kazivača adresatima iz firentinskih maskerata da se zajedno povuku u neki intimniji prostor:

Za to daj red, moja diko,
kako bi mu biti moći,
otaj s tobom, dne al noći...

(*Šestoj gospogji*, stihovi 357–369, stranica 154)

Jeđupka katalogizira ljubavne patnje i muke nesretnog zaljubljenika koji tjelesno propada od neuzvraćene ljubavi kao i četvrta gospođa, koji „...čezne, gasne, blidi, / sahne, gine, kopni, taje“ (*Šestoj gospogji*, stihovi 325–326, str. 153). Ali sama zamolba nije u skladu s prikazom molitelja kao zanesenog zaljubljenika koji izgara od nježnih osjećaja, već je to zamolba čovjeka koji nije zaboravio na društvena ograničenja i želi da susret s voljenom ženom ostane tajan: od gospođe se traži da organizira način da se sastane nasamo sa zaljubljenikom, i to tako da njihov ljubav ostane zauvijek tajna, „a ne da ju zlob jezika / po ulicah svud razglaša“ (*Šestoj gospogji*, stihovi 367–368, str. 155). Iz toga se može naslutiti da zaljubljenik možda i nema namjeru tu ljubav učiniti javnom i službenom kroz javno udvaranje, zaruke ili brak. Jeđupka ne prenosi prosidbu, nego vijest o ljubavi koja mora ostati skrovrta i tajna.

U daljnjoj razradi ljubavne poruke otkriva se još jedna dvostruka igra: tajna vijest ustvari uopće nije tajna i nije vijest. Jeđupka grdi gospođu zbog toga što se skriva od zaljubljenika i tako se pretvara da joj nije stalo do njega: „er će skori odkrit’ vrime, / koliko se u tom hiniš“ (*Šestoj gospogji*, stihovi 379–380, str. 155). U skladu s likom vješte ulične gatare, kazivačica pribjegava emocionalnoj ucjeni: zaljubljenik toliko pati da će na kraju umrijeti od ljubavi, a gospođa će biti izložena javnoj osudi zbog svoje okrutnosti u ljubavi. O tome Jeđupka progovara iz perspektive nesretnog zaljubljenika, odnosno navođenjem njegovih riječi.

Jeđupka prenosi dva nesretnikova iskaza, u po tri katrena, izrečena prije svojevrsnog antiklimaksa u razrješenju napetih narativnih situacija. Prvi je izrečen u dubokoj ljubavnoj boli prije nego što se zaljubljenik srušio u nesvijest od patnje (*Šestoj gospogji*, stihovi

²⁷⁷ Petković 1950: 67.

437–448, str. 157–158), a drugi je „pisan“ izgovorena prije nego što si je nesretnik pokušao probosti srce mačem koji „svi se (?) i pripuče“ (*Šestoj gospogji*, stih 487, str. 159).

Jeđupka portretira zaljubljenika koji gospođi šalje poruku o svojoj ljubavi uz pomoć uobičajenog repertoara opisa nesretno zaljubljenih muškaraca iz petrarkističke lirike, ali, s vremena na vrijeme, tekst otkriva naznake koje upućuju na još jednu „masku“ unutar teksta. Prije nego što će potegnuti mač i dignuti ruku na sebe, u situaciji koja bi trebala označiti duboku psihičku rastrojenost, zaljubljenik izgovara stihove, „zapovrne ovu pisan“ (*Šestoj gospogji*, stih 490, str. 158), koje Jeđupka prenosi gospođi u obliku doslovnog citata, u tekstu označenog navodnim znakovima. Poduže zastrašivanje gospođe zaključuje se reklamom zaljubljenika. To zastrašivanje je razrađeno u čak deset katrena (*Šestoj gospogji*, stihovi 485–525, str. 159–160), a svodi se na prijetnju samoubojstvom ili smrću zbog ljubavne patnje i prijetnju društvenom osudom ako se pročuje da je nesretnik stradao jer mu gospođa nije uzvratila ljubav. Retorika straha vrlo je naglašena i uključuje posrednu prijetnju izolacijom i ostracizmom:

Neće li ti svit zazriti,
neće li ti spasti lica,
neć' li srtat' viku nica,
gdi te putem ko susriti?

(*Šestoj gospogji*, stihovi 509–512, stranica 160)

Neobičan ljubavni zagovor, pun nježnih ljubavnih izjava i opisa ljubavnih patnji „pod uticajem renesansne ljubave poezije“,²⁷⁸ ali i prijetnji, ucjena i profinjenog zastrašivanja, završava pohvalom ljubavnika kao gospođina sluge koji je svojoj ljubavi posvetio sve ono najbolje u čovjeku: „jezik, pamet, pisni, misal, / srce, ljubav, viru i službu“ (*Šestoj gospogji*, stihovi 535–536, str. 161). Jeđupka se zatim vraća iz uloge ljubavne zagovornice u lik ulične gatara i traži od gospođe da je nadari za učinjenu uslugu zlatom, srebrom, vrijednom tkaninom ili novcem kako bi mogla otkupiti Dančula od gusara ili Elesu od mornara. Pjesma završava blagoslovom gospođe (*Šestoj gospogji*, stihovi 593–621, str. 163–164) nakon završnog obrata i prelaska iz poslovnog u udvorni diskurs kada gatar ističe da će biti zadovoljna čak i ako je gospođa ne nagradi ničim vrijednim u materijalnom smislu:

²⁷⁸ Petković 1950: 48.

daj mi na ov česmen danak
sladak pogled, slatku ričcu (...)
Toj ti srce moje pita
već ner biser, srebro i zlato,
i već duša hlepi na to
neg na carstvo svega svita.

(*Šestoj gospogji*, stihovi: 573–574; 577–580, stranica 162)

Do Petkovićeve i Kolendićeve polemike o autoru *Jeđupke*, posljednja pjesma duže verzije bila je čitana kao biografska pjesma Andrije Čubranovića, pa i zbog gore navedenih stihova. Radi uvida u način na koji je ta pjesma bila čitana prije navedene polemike, promotrit ćemo poznatu priču o nastanku *Jeđupke*. Zore prenosi sljedeću crticu dominikanca patera Cerve: „Otac nam Cerva priča kako je postao pjesnikom veleći, da je bio zatravljen za jednom gospogjom plemskog roda a nije se mogao s njom sastati, premda je svud srtao za njom (...) Jednom ona iduć putem sa služkinjom i videć našeg Čubranovića, da je sustopice slijedi, srdito ga opsuje zovući ga Ciganinom. On to čuje i naumi joj se osvetiti. Bližnjih pokladâ naslonivši se na onu rijječ 'Egyptius' sklopi pjesmu, i nadjede joj ime 'Jegjupka'; pak tad preobrazi se 'Jegjupkom' ili Cigankom noseć u naručju sina i prispje odredjenom mjestu. Poče sreću i čast Gospogjama naricati, dok dogje do šeste njegove, i tu joj na lijep način i mnogo hitro iskaže svoj ljubezni plam.“²⁷⁹

Na sličan način čitao ju je i Petković: „Postoji predanje da je Čubranović bio zaljubljen u neku plemkinju (...) Saznanje da je postanje 'Jeđupke' bilo ovisno o izvesnom literarnom uzoru ni malo ne opovrgava istinitost te tvrdnje. Kada je Čubranović upoznao maskeratu u kojoj je maska otkrila nekoj dami jade njenog ljubavnika, on nije, moguće je pretpostaviti, bio odlučio da je imituje, već ga je kasnije na to navela uvreda žene koju je voleo.

Legenda obrazlaže samo postanje pesme šestoj gospođi. Otkuda da pesnik peva maskerate i ženama koje ga nisu zanosile?“²⁸⁰ Kada govori o Čubranoviću, Petković misli na Andriju Zlatara koji, po njemu, potječe iz obitelji Nehorić, a zaključuje da Budislavić nije lagao kada

²⁷⁹ Zore 1876: VI–VII.

²⁸⁰ Petković 1950: 66.

je tvrdio da je po ženskoj lozi rođak pjesnika kojeg danas suvremena povijest hrvatske književnosti smatra izmišljenim.²⁸¹

U knjizi suvremene srpske povjesničarke književnosti Zlate Bojović *Istorija dubrovačke književnosti* (Beograd, 2014.) također se spominje Čubranović kao autor pjesme *Šestoj gospođi*: „Uvodna pesma i pet pesama je preuzeto iz Pelegrinovićeve *Ijubke*, nova je – Čubranovićeva – samo pesma *Šestoj gospođi*.“²⁸²

Bojović također drži da je pjesma *Šestoj gospođi* nastala intervencijom u stariji Pelegrinovićev tekst: „Za prvih četrdeset stihova ove pesme veruje se da takođe predstavljaju jednu od Pelegrinovićevih ‘sreća’, koja se završava veličanjem ljubavi i renesansnim pozivom na ljubav. U nastavku, od 41. stiha, izgradila se nova maskerata koja je bila motivisana na drugi način i nije bila jedinstvena po tonu. Autor je napre duhovito, kao da posredno komentariše nešto što je izvan maskerate i što se kosi sa lakoćom i spontanošću prvih 40 stihova, parodirao stihove ‘od kola’ Dinka Ranjine. Potom je preteranostima i blagim karikiranjem načina petrarkističkog izražavanja ljubavi, sa prizvukom autokarikature, napuštao parodiju. Vraćao se u ‘masku’ zaljubljenog mladića i pesmu završavao toplim blagoslovima, sa prizvukom iskrenih, skladnih stihova i osećanja narodne lirike.“²⁸³

Tezu o dijelu pjesme *Šestoj gospođi* iz dubrovačke redakcije kao parodiji Ranjininih stihova tiskanih u zbirci *Pjesni razlike* (Firenca, 1563.) nekoliko godina nakon Mažibradićeva prijepisa, osnove za zadarsku redakciju Pelegrinovićeve *Jeđupke*, Bojović je razradila i potkrijepila primjerima u kraćoj studiji *Parodija dve pesme „od kola“ Dinka Ranjine*.²⁸⁴ U toj studiji autorica je istaknula da su sličnosti s Ranjininih pjesama koncentrirane u drugom dijelu završne pjesme iz dubrovačke redakcije: „U drugom, znatno dužem delu, bilo je dosta pojedinosti preuzetih iz Ranjininih pesama ‘O, kamenu dragi, vridni mjesta istočnoga’ (337.) i ‘Oj, ma rajska višnja diko, koju Bog objavi’ (338).“²⁸⁵ S obzirom na to da je Ranjinina zbirka tiskana 1563., Bojović je zaključila: „Dovođenje u blisku vezu Dinka Ranjine i Andrije Čubranovića kao autora Jeđupke još jednom nas vraća zagonetki ko je stvarni tvorac poznate dubrovačke pokladne maskerate. U ovom času nam se čini da ga treba tražiti među

²⁸¹ V. Petković 1950: 72–73.

²⁸² Bojović 2014: 197.

²⁸³ Bojović 2014: 197–198.

²⁸⁴ Bojović 2003: 140–145.

²⁸⁵ Bojović 2003: 141.

kritičarima Ranjinine poezije, to jest među piscima s početka druge polovice XVI u Dubrovniku.²⁸⁶

I Petković je sredinom 20. stoljeća istaknuo sličnosti Ranjininih pjesama za ples i posljednje pjesme dubrovačke redakcije, ali im je pristupio iz kronološki suprotnog smjera: „... ništa lakše no pomisliti da je Ranjina pomenute dve balate sastavio iz Čubranovićevih (Andrija „Čubranović“ Nehorić, op. M. M.) stihova. Međutim tu pretpostavku isključuju ovi dokazi:

U svima pesmama najstarije dubrovačke cingareske ima narodnih izraza. Međutim, ono što je, u navedenim balatama, u pogledu poetskog stila narodno, nahodi se, u istovetnom ili u neznatno izmenjenom izrazu, samo u pesmi šestoj gospođi;

I ostale ‘Ranjinine’ balate, kao i ove citirane, imaju narodnih metaforičkih izraza, ali ni jednog koji bi se mogao naći u Čubranovićevoj trubadurskoj maskerati. (...)

Kada se iz tih razloga otkloni mogućnost da su navedeni stihovi u neposrednoj vezi, preostaje: citirane pesme nisu drugo do dve narodne balate.²⁸⁷

U opširniju raspravu o tome je li autor proširenja pjesme *Šestoj gospođi* preuzeo stihove Ranjininih ‘pjesni od kola’ ili je riječ o narodnim pjesmama koje su bile poznate i prije nego što je Ranjina objavio svoje *Pjesni razlike* (1563.) ili je pak riječ o nekom trećem scenariju nećemo se upuštati jer bi nas to odvelo daleko od okvira ovog istraživanja hrvatskih maskerata u usporedbi sa žanrovskim obrascem utvrđenim analizom firentinskog korpusa na tragu povjesničara hrvatske književnosti. Na tezu o plagiranju stihova Dinka Ranjine ipak se moram kratko osvrnuti. Točno je da i letimičan usporedni pogled na neke Ranjinine stihove i stihove iz pjesme *Šestoj gospođi* otkriva velike sličnosti, na primjer:

...goreć kako suho drvo ali jedna svića

gasnu, čeznu, bliđu, venu, kopnju i ginu vike, ...

(D. Ranjina, *Pjesan od kola* (337.) stihovi 12–14, stranica 158)

Vene, čezne, gasne, blidi,

sahne, gine, kopni, taje...

(*Šestoj gospođi*, stihovi 323–326, stranica 153)

²⁸⁶ Bojović 2003: 144.

²⁸⁷ Petković 1950: 53.

Međutim, sličnosti ipak nisu ograničene samo na tu pjesmu, koju je Petković pripisao Andriji 'Čubranoviću' Nehoriću, a Kolendić Pelegrinoviću, a na koju se usredotočuje prethodno spomenuta studija Zlate Bojović.

Kao primjer koji ukazuje na to da ne mora nužno biti riječ o preuzimanju ili parodiranju Ranjininih stihova od strane zasad nepoznatog autora proširenja pjesme *Šestoj gospođi*, ukazat ću na stih broj 12 – „goreć kako suho drvo ali jedna svića“ – iz Ranjinine pjesme *Pjesan od kola* tiskane pod brojem 337. u izdanju *Pjesni razlike Dinka Rañine vlastelina dubrovačkoga* (Zagreb, 1891.) i istaknuti njegovu sličnost sa stihovima „ner ugasla jedna svića, / ilit' suh panj u dubravi“ kojima završava pjesma *Prvoj gospođi* iz dubrovačke redakcije (JDR, stihovi 99–100, str. 144) ili „ner ugasla jedna svića, / ali suh panj u dubravi“ iz završnog katrena *Prve sreće* iz zadarske redakcije (JZR, stihovi 119–120, str. 170), tj. iz Mažibradićeva prijepisa iz 1556., koji prethodi izdanju spomenute Ranjinine zbirke. Kad bismo i sličnost tih dvaju stihova tumačili kao međusobno plagiranje, kronologije radi morali bismo zaključiti da je Dinko Ranjina preuzeo i preradio barem spomenuti stih iz pjesme upućene prvoj gospođi koja se nalazi u obje redakcije hvarske jeđupijate Mikše Pelegrinovića. Kao ni Petković, nećemo to učiniti. Umjesto toga, podsjetit ćemo na to da Kolendić smatra kako su sve intervencije u tu pjesmu, barem one očuvane u dubrovačkoj redakciji, ustvari Pelegrinovićeve, što ne znači nužno i da su bile istovremene: „I ova pesma, čija je nadopuna, reklo bi se, vršena više puta, takođe je rado prihvaćena, recitovana i priređivana za pogodne, karnevalske zabave.“²⁸⁸

Za kraj ovog prikaza različitih gledišta o nastanku pjesme *Šestoj gospođi* u suvremenoj povijesti hrvatske književnosti još ću jednom napomenuti da ni danas, koliko mi je poznato, ne postoji suglasnost u pogledu opsega intervencija u tu pjesmu, autora tih intervencija, a tako ni njihove kronologije.

Bez obzira na pitanje autorstva, koje smo u ovom radu predstavili isključivo kao primjer različitih pristupa čitanju posljednje pjesme iz dubrovačke redakcije, pjesma *Šestoj gospođi* kroz povijest je svakako utjecala na način čitanja stihova ne samo u toj završnoj pjesmi, nego i u svim prethodnim pjesmama cijele dubrovačke redakcije. I opet samo kao primjer, podsjetit ćemo kako je dubrovačku redakciju čitao stariji povjesničar književnosti Medini: „No kad naš Andrija dodje do onoga, što je htio, t. j. kad se došulja do svoje miljenice, — jer se samo zato bio preobukao u ciganku, — te kad je trebalo, da joj očituje ljubav, tad se i u njem ukaže čedo

²⁸⁸ Kolendić 1960: 254.

svoga vremena (...) Pjesma dakle šestoj gospodji prosto je ljubavno očitovanje. Ciganka, pošto se nahvali gospodjine ljepote, pripovijeda, kako ima netko u mjestu, tko s nje umire, dapače se je htio i na mač nabosti, ali srećom mu se u taj čas previnu.“²⁸⁹

U katalogu ljubavnih situacija i rješenja za ženske ljubavne probleme ta pjesma, formalno svojom dužinom označena kao nositelj najvažnije komunikacijske poruke izvedbenog pjesničkog teksta, nije ni savjet ni proročanstvo, nego neobičan ljubavni zagovor u korist zaljubljenog muškarca. U njoj su uočljivi tragovi utjecaja ranonovovjekovne ljubavne lirike. Tu su prepoznatljivi motivi: kameno srce, ljubavni plamen, ljubavne rane, ljubav kao služba voljenoj dami... Gospođa koja ne uzvraća žarku ljubav ima srce „tvrde, neg je gvozdje i kami“ (*Šestoj gospogji*, stih 404) i „studenije mraza i leda“ (*Šestoj gospogji*, stih 408). Međutim, uzvišena žrtva vlastitog života prinesena na oltar neuzvraćene ljubavi spuštena je do komičnog registra opisom prizora u kojem se nesretnik pokušava ubiti, a oštrica mača, uperena u prsa, izdaje njegovu plemenitu namjeru i slama se. Takav nesretni „ljubavnik (...) je komičan, izbezumljen, tragično-smešan“,²⁹⁰ zaključuje Petković. Prisjetimo se kako je tu epizodu predstavila Jeđupka:

trgnuv mača sa pojasa,
zapovrne ovu pisan :
„Oh ma sričo slanom pala,
pače s rdjom, pače s gradom
da li mi bi ovim nadom
poginuti tač do mala?

(*Šestoj gospogji*, stihovi 458–463, stranica 158)

Ako je suditi po tome što prije pokušaja samoubojstva izgovara „pisan“, zaljubljeni muškarac je pjesnik, što ne znači nužno i autor teksta u kojem je spomenut. Ako je suditi po tome što su sladak pogled ili riječ gospođe Jeđupki draži nego materijalna nagrada, pod maskom kazivačice krije se još jedan iskazni subjekt: zaljubljenik koji nastupa pod maskom ulične gatara i razotkriva se u posljednjoj pjesmi. Svi ti unutartekstni znakovi navode čitatelja na zaključak da je pjesma *Šestoj gospođi* ustvari pjesma u kojoj se lik gatara raskrinkava i u samom tekstu odaje da se ispod maske koju nosi izvođač skriva muškarac željan iskoristiti

²⁸⁹ Medini 1902: 150.

²⁹⁰ Petković 1950: 49.

moć maske da se približi ženama i malo se zabavi u ljubavnim literarnim igrama u vrijeme karnevala, ili čak i autor koji je cijelu tu ljubavnu jeđupijatu ispjevao ili pak intervencijom u posljednjoj pjesmi izmijenio način čitanja cijele zbirke upravo zato da se može približiti točno određenoj žuđenoj ženi i slobodnije joj govoriti o svojoj ljubavi

Ne smijemo zaboraviti još jednu dimenziju takve dvostruke igre teksta koja je vezana za način čitanja. Za suvremenog čitatelja koji nije povjesničar književnosti i ne bavi se književnopovijesnim istraživanjima, *Jeđupka* je pjesnički tekst. Za primatelje izvedbe i čitatelje u vrijeme u kojem je ta pjesma ispjevana, pa i za neke kasnije čitatelje, ona može biti i pjesnički „tekst s ključem“ koji uspostavlja odnos sa zbiljskim svijetom izvan teksta: „Takve pjesme s ulogom rezultat su društvene, komunikativne funkcije lirike starijih razdoblja, osobito onakve kakva se njegovala u zatvorenijim društvenim sredinama, a takve su bile i dubrovačka i one dalmatinskih komuna. U takvim je sredinama lirska pjesma s ulogom od čitaoca zahtijevala i dodatnu ulogu detektiva u dešifriranju role lirskog subjekta, kao i dodatni užitak i zabavu u detekciji lika koji se iza određene uloge krije...“²⁹¹ Maska gatare tada se može čitati kao dvostruka krinka: ženska maska ispod koje se krije zaljubljenik koji može predstavljati autora zbornika ili autora dijela intervencija u tekst šeste pjesme ili pak izvođača pjesme. Petković zaključuje da se posljednja pjesma dubrovačke redakcije izvodila samostalno, bez prethodnih pjesama koje „nisu bile namenjene da bi udobrovoljile šestu gospođu, i da je navedu da sasluša pesmu koja joj je bila namenjena; šesta maskerata bila je recitovana odabranoj dami bez prethodnih recitacija.“²⁹² Čitamo li posljednju pjesmu iz dubrovačke redakcije u tom ključu, možemo zaključiti kako je muškarac iza maske kazivačice „razotkriven“ u posljednjoj pjesmi ustvari autor – cijelog kanconijera ili samo dijela intervencija u posljednjoj pjesmi – koji je cijelu tu ljubavnu jeđupijatu ispjevao ili pak dopunio zato da se može približiti točno određenoj ženi i slobodnije joj govoriti o ljubavi. Je li *Jeđupka* u posljednjoj pjesmi maska koja skriva autorove, tko god on bio, iskrene osjećaje ili pak literarni konstrukt, primjer pjesničke vještine, sastavljen po uzoru na nesretne zaljubljenike iz ranonovovjekovne ljubavne lirike, to ne možemo znati, a ne mora nas ni zanimati.

Elementi parodiranja topike nesretne ljubavi svakako upućuju na određenu distanciranost prema patnjama nesretnog zaljubljenika kakva se ne uklapa u pjesnički iskaz iskrenih osjećanja autora čitan u autobiografskom ključu. Međutim, s obzirom da ni danas ne znamo

²⁹¹ Fališevac 1995: 137.

²⁹² Petković 1950: 67.

točan opseg i autora intervencija u tu posljednju i najdužu pjesmu, ne možemo znati je li epizoda komično neuspješnog samoubojstva nesretnog zaljubljenika koja opisane ljubavne patnje čini smiješnim naknadno ugrađena u tekst koji je prije toga možda i sam Pelegrinović proširio u ljubavnu poruku, bila ona „iskrena“ ili ne. U svakom slučaju, ta komika mijenja čitanje i ulogu muškarca skrivenog u tekstu iza maske kazivačice: umjesto nesretno zaljubljenog pjesnika, on je stihotvorac koji se s parodijske distance ruga pjesničkim prikazima nesretne ljubavi karakterističnim za rano novovjekovlje.

Stilski nesklad između, na primjer, završnog blagoslova i karikaturalnog prikaza zaljubljenika ukazuje na to da je posljednja pjesma iz dubrovačke redakcije možda proširivana u dva navrata, od strane istog ili različitih autora: prvi put iz kratke pjesme od deset katrena u podužu ljubavnu pjesmu s blagoslovom gospođe u koju su tek naknadno umetnuti elementi parodije. Kratka izvorna pjesma od deset strofa možda je kroz takvo višekratno proširivanje ustvari prenamijenjena iz prigodne izvedbene pokladnice u tekst namijenjen čitanju.

U svakom slučaju, bez te posljednje pjesme u kojoj se razotkriva dvostruka igra maske Jeđupke, bila ona autobiografska ili ne, tekst duže verzije sastavljen od osamnaest očuvanih „sreća“ i „uzdara“ otvara se drukčijem čitanju. Naše drukčije čitanje bit će vrlo slično onome što ga je dao Kolendić.²⁹³

2.3.1.4. Zadarska redakcija: pjesme iz duže verzije

Duža verzija Pelegrinovićeve *Jeđupke* u literaturi je poznata kao „zadarska redakcija“, a sačuvana je u prijepisima pjesnika Horacija Mažibradića iz 16. stoljeća i Trogiranina Ivana Lučića iz 17. stoljeća. Duža verzija u obliku koji nam je danas poznat broji osamnaest očuvanih „sreća“ s kratkim „uzdarima“, uz uvodnu pjesmu koja ima pet katrena više nego uvodna pjesma iz dubrovačke redakcije. U tih pet dodatnih katrena Jeđupka dodatno razrađuje najavu ponude uz elemente reklame i zamolbu za tjelesnim kontaktom: hvali svoju profesionalnu vjerodostojnost, ističe da je spremna besplatno služiti, moli gospođu da joj pruži ruku kako bi joj mogla pročitati sudbinu i naglašava da će gospođi uvijek biti vjerna sluškinja.

Ljubavni savjeti drukčije su poredani nego u kraćoj verziji s pjesmom *Šestoj gospođi*. *Prva sreća* odgovara *Pjesmi prvoj gospođi*, a *Uzdar* iz duže verzije u kojem Jeđupka blagoslivlje

²⁹³ V. Kolendić 1962: 255–258.

gospođu „ka me toli slavno obdari“ (JZR, *Prva sreća – Uzdar*, stih 124, stranica 170) upućuje na to da proroštvo o dva sina i ljubavni savjet gospođi nisu bili mrski.

Glavna tema *Druge sreće* i *Pjesme drugoj gospođi* ne podudaraju se u cijelosti. Pjesma iz dubrovačke redakcije posvećena je ljubavnoj nevjeri kao glavnoj temi, ali prijevara je tek sporedna tema pjesme iz duže verzije. *Druga sreća* predstavlja rješenje za želju koja muči gospođu. Ta želja je tjelesne, seksualne prirode. Problem se „dijagnosticira“ otvoreno, bez alegorizacije, a Jeđupka nudi rješenje u skladu sa svojom ulogom zagovornice (tjelesne) ljubavi:

Najprvo ću, ljubovnika,

da izbereš, pak obljubiš,...

(*Druga sreća*, stihovi 129–130, stranica 171)

Kazivačica zatim objašnjava adresatu gdje sve može odabrati ljubavnika, a u tekstu se posredno ismijavaju strogi društveni običaji što je dodatno naglašeno i podcrtano figurom nabiranja: „... s pozora, / gdi su šetnjem gdi su piri, / kolo, zbori, rati, miri, / i po crkvah bez zazora“ (*Druga sreća*, stihovi 133–136, str. 171). Kazivačica savjetuje i kakvog ljubavnika odabrati, a ljubavna nevjera tematizira se tek na kraju pjesme kada Jeđupka upozorava na ljubavnu prijevaru i sumnju koja „ljubavi je smrt najdraže“ (*Druga sreća*, stih 159, str. 171). U *Uzdaru*, kazivačica naglašava vrijednost svog savjeta tako što upućuje gospođu neka je slobodno prokune ako je njezina pouka izloži „šćeti ali sramu“ (*Druga sreća – Uzdar*, stih 165, str. 172). Prema takvom čitanju, tema ženske seksualne želje u dužoj verziji *Jeđupke* obrađena je već u drugoj pjesmi.

U *Trećoj sreći* Jeđupka prorokuje gospođi nesretnu, a zatim i sretnu, ljubavnu ili bračnu sudbinu. Samo proroštvo u kojem Jeđupka obavještava gospođu da će izgubiti muža, ali da će se zatim opet vrlo sretno udati, dano je u samo jednom, i to posljednjem, katrenu. U prva tri katrena kazivačica kratko opisuje svoja putovanja: u Skenderiji, na Dunavu i u mjestu gdje trenutno proriče sudbinu gospođama, Jeđupka je čula „da svi ljudi sve umiju“ (*Treća sreća*, stih 172. str. 172) i „da svi ljudi svaka znaju“ (stih 176). To je čula od „muža gospodita“ (stih 171, isto) i „od gospode“ (stih 175, isto). Također, i „ovoj slavno misto, / takoj da je, tvrdi i hvali“ (stih 177–178, isto).²⁹⁴ Deiktički elementi karakteristični za izvedbene tekstove – pokazne zamjenice, prilozi mjesta i vremena – kojima tekst upućuje na mjesto izvedbe,

²⁹⁴ Svi stihovi iz navedenog izdanja, stranica 172.

kostim i opremu izvođača i slično, vrlo su česti u izvedbenim pjesmama maski. U sljedećem katrenu, Jeđupka u formi pitanja uspoređuje spomenuta znanja gospode i svoja znanja:

Ako poni (?) sve znat' mogu,
ja, koja sam jedna od njihe,
ka će pravda za ke l' grihe,
da znat' i umit' sve ne mogu?

(*Treta sreća*, stihovi 181–184, stranica 172)

Jeđupka u idućoj strofi odgovara na pitanje koje je sama postavila. Ističe da i ona sve zna i umije, dapače zna toliko da ponekad poželi ništa ne znati: „ništor ne znat' jur poželju“ (stih 188, isto). U pjesmi trećoj gospođi u portret Jeđupke kao lika posredno je ugrađena karakterizacija koja nije vezana za zanimanje ili pripadnost društvenoj skupini. Jeđupka je portretirana kao poslovna žena koja se spretno služi patetikom i laskanjem u svrhe reklame, a tom portretu ovdje se pridružuje i nova karakterni crta: samilost. Naime, gatarica otkriva gospođi tužnu vijest o smrti supruga tek nakon dugog uvoda u kojem ističe svoja znanja što daje vjerodostojnoj njezinu proroštvu. Proroštvo o nesreći odmah ublažava dobrom viješću: gospođa će ostati udovica, ali će se opet udati i bit će sretnija nego djevojka, odnosno sretnija nego žena koja se prvi put udaje. *Uzdaru* daje naslutiti da su reakcije na vijesti također emotivne: „Sad mi s' ljuta, sad mi s' slatka,...“ (*Treta sreća – Uzdar*, stih 209, str. 173).

Četvrta sreća odgovara pjesmi *Petoj gospođi*, a blagoslov gospođi iz *Uzdaru* ugrađen je u pjesmu *Šestoj gospođi* (*Šestoj gospođi*, stihovi 581–585, str. 162) iz kraće verzije.

Peta sreća nije posvećena ljubavnim problemima, ali predstavlja nježne osjećaje kao rješenje za problem zavisti. Jeđupka se obraća zavidnoj gospođi koju najprije kudi, a zatim joj otkriva kako je i sama u mladosti patila zbog zavisti. Lijek za zavist je ljubav, što kazivačica potkrepljuje (auto)biografskim primjerom opisujući kako se od zavisti izliječila ljubeći „dvorno i ljubko“ (*Peta sreća*, stih 282, str. 175). Moralistička intonacija ublažena je naglaskom na snazi ljubavi karakterističnim za savjete Pelegrinovićeve romske gatarice i ljubavne savjetnice. Jeđupka iz duže verzije u ovoj kratkoj invektivi protiv zavisti dobiva obrise kompleksnijeg lika s razrađenom karakterizacijom. Ona nije tek tipizirana romska gatarica, nego lik s vlastitom pričom, nekadašnja zavidnica koju je ljubav spasila od grijeha zavisti. Dodatno upozorenje gospođi o prolaznosti vremena izneseno je u sentencioznom *Uzdaru*.

Šesta sreća prva je pjesma u dužoj verziji u kojoj Jeđupka nastupa kao travarica, ali i kao učiteljica. Kada kazivači firentinskih maskerata nude poduku, obično naglašavaju kako će poduka biti besplatna za adresate. Pjesma poduke iz travarstva počinje sličnom udvornom ponudom. Jeđupka otkriva gospođi ljekovite moći raznog bilja, ali za „ljubezan, ne za mito“ (*Šesta sreća*, stih 301, str. 176). Poduka o ljekovitim travama ne uključuje nazive biljaka ni recepte. Pjesma sadrži dva momenta koji podsjećaju na erotokomičnu alegorizaciju iz firentinskog korpusa. U katalogu ljekovitih svojstava biljaka koje liječe razne boljetice, od slabovidnosti do zubobolje, jedno se čudesno ljekovito svojstvo može čitati u erotokomičnom ključu koji nam je poznat iz firentinskih maskerata:

Neka i ti kad god budeš

bolna od mrtvih uskrisiti, ...

(*Šesta sreća*, stihovi 301–302, stranica 176)

Jeđupka također poziva gospođu da vlastoručno odabere nešto od ponuđene robe: „od svih imam bil’ja i lika, / vazmi, što hoć’, svojom rukom...“ (*Šesta sreća*, stihovi 337–338, stranica 177). Na sličan način ovu je pjesmu čitao i Kolendić: „I ova je ‘sreća’ kao i većina ostalih mogla dobiti sasvim drugo određenje, pikantno značenje (...) Na ovo navodi i ‘uzdar’ koji kao da ublažava preveć smelosti iskazane kroz aluzije i Cingačinom svespasavajućem ‘leku’...“²⁹⁵

Ljubavna nevjera u kraćoj se verziji tematizira već u pjesmi *Drugoj gospođi* koja odgovara *Sedmoj sreći* iz zadarske redakcije. To ne znači da se temi nevjere u zadarskoj redakciji pridaje manja važnost. Nevjera je sporedna tema *Druge sreće* i glavna tema dviju pjesama te duže verzije: *Sedme sreće* i *Osme sreće*. Ljubavne situacije opisane u tim pjesmama razlikuju se po ponašanju nevjernika. Za razliku od nezasitnog nevjernika iz *Sedme sreće*, nevjerni muškarac iz *Osme sreće* ima samo jednu ljubavnicu kojoj se uvijek vraća. Dok je u prvom slučaju gospođu samo ponukala da razmisli o tome želi li živjeti bez ljubavi, uključujući i onu tjelesnu, uz *Uzdar* u kojem joj želi sreću, u drugom slučaju Jeđupka je spremna pomoći kao čarobnica. Nudi da će urokom otjerati ljubavnicu, i to bez naknade, samo u zamjenu za gospođino obećanje „da t’ ću biti sve dni draga“ (*Osma sreća*, stih 420, str. 179). Uz udvornost i spremnost da bude na usluzi bez ikakve materijalne naknade, usporedba savjeta iz *Sedme sreće* i ponude pomoći iz *Osme sreće* pokazuje kako je Jeđupka portretirana kao zagovornica ljubavi koja ozbiljnije pristupa problemu nevjere srca nego problemu nevjere

²⁹⁵ Kolendić 1962: 257.

tijela. Na kraju, gospođa od Jeđupke saznaje i da joj nevjernik zamjera samo to što nije plodna, a u *Uzdaru* dobiva obećanje da će se njezini problemi riješiti do jeseni.

Sljedeće dvije pjesme iz duže verzije *Jeđupke* također možemo čitati kao tematski povezane, slično kao i prethodni par. U ovom slučaju razlika nije u sadržaju, u težini ljubavnih grijeha koji zahtijevaju različite reakcije i rješenja, nego u različitim pjesničkim tehnikama obrade istog motiva. *Deveta sreća* i *Deseta sreća* pjesnička su obrada stare poslovice „Nije zlato sve što sja.“ U prvoj se pjesmi ta pouka razrađuje alegorijski, dok se u drugoj preneseno značenje razjašnjava i konkretizira.²⁹⁶

U tekstu *Devete sreće* Jeđupka savjetuje gospođu o tome kako razlikovati zlato, srebro i mjed. Upozorava gospođu da je pogriješila u procjeni, a u *Uzdaru* joj obećava da će je slaviti u pjesmama bude li poslušala njen savjet. Isto upozorenje izriče i u *Desetoj sreći*. Međutim, umjesto plemenitih metala kao metafora za vrline, pjesma opisuje ljubavnika koji izvana sja kao zlato, ali to je samo prijevarna krinka. U prvoj strofi Jeđupka se obraća najprije kolektivu adresata, a zatim gospođi na koju se savjet iz desete sreće odnosi. To je naznačeno i u didaskaliji sačuvanoj u zadarskom prijepisu, kako navodi Kolendić.²⁹⁷ U sljedećih sedam katrena kazivačica opisuje ponašanje gospođinog supruga koje je naizgled vrlo poželjno. On se kune u ljubav, obasipa svoju gospođu darovima, vodi je na zabave, hvali je pred ljudima, a vodi računa i o njezinu tjelesnom zadovoljstvu: „Celovom te često uzvodi, / neka poznaš sve razblude...“ (*Deseta sreća*, stihovi 497–498, str. 182). Međutim, njegovo ponašanje je zlato koje ne sja, preneseno značenje iz prethodne pjesme iskazano bez alegorizacije, pa Jeđupka izrijeком upozorava gospođu da ne smije suditi ljude po vanjštini:

Nemoj se, gospo, tim uzdati,

ni po lišcu sud' človika, ...

(*Deseta sreća*, stihovi 509–510, stranica 182)

Sentencija iz citirane strofe najavljuje dramatičan prevrat na samom kraju pjesme. U zadnjoj strofi, Jeđupka otkriva gospođi da se licemjerni suprug cijeloj rodbini zakleo da će je uskoro ubiti. Uz pjesmu koja najavljuje skorbu smrt supruga gospođe, *Deseta sreća* u kojoj kazivačica otkriva planirano ubojstvo najmračnija je pjesma hvarske *Jeđupke*. Kazivačica za te mračne vijesti ne traži nagradu: „Neću gospo, na svit riči / da mi uzdar sad poskitaš“ (*Deseta sreća – Uzdar*, stihovi 519–520, stranica 182).

²⁹⁶ V. Kolendić 1962: 257.

²⁹⁷ V. Kolendić 1962: 257.

Jedanaesta sreća razlikuje se od svih ostalih pjesama iz duže i kraće verzije po tome što tekst sadrži naznake koje upućuju na pjesmu ispjevanu ne samo za zbiljsku osobu nego i povodom točno određene prigode: svadbe između gospođe podrijetlom iz Trogira²⁹⁸ i njezina dragana čiji dolazak pjesma najavljuje. *Uzdar* daje naslutiti da je kazivačica bila lijepo nagrađena za svoje vijesti.

Dvanaesta sreća tematski je i strukturno slična *Prvoj sreći*. Jeđupka nastupa kao gatar, a ne kao savjetnica ili čarobnica, i gospođi prorokuje sretan, dug život i četiri sina. Umjesto upozorenja o prolaznosti vremena i pozivanja na ljubavno uživanje u skladu s ulogom zagovornice ljubavi, posredno portretiranje kazivačice nadovezuje se na biografsku karakterizaciju lika kao majke otete djece kada Jeđupka od gospođe traži da joj pomogne otkupiti sinove Danu kojeg su oteli gusari i Eleza kojim je platila plovidbu preko mora: „meu to odkup ne zabudeš / moga Dane il Eleza“ (*Dvanadesta sreća*, stih 595–596, str. 185). U *Uzdaru* kazivačica savjetuje da treba hvaliti more kad je mirno, ali i kad je olujno.

Zadarska redakcija tematski je mnogo raznovrsnija od dubrovačke. U pjesmi o suprugu koji planira ubojstvo prepoznali smo elemente kriminalističke tematike, a u *Trinaestoj sreći* prepoznat ćemo motive karakteristične za bajke. Pjesma ima dvije tematske cjeline: tumačenje prirode snova i proročki opis budućeg gospođinog sna s elementima bajke. Prva cjelina može se čitati kao reklama vjerodostojnosti kojom Jeđupka „priprema teren“ za vijesti što će ih otkriti gospođi. Pouka o značenju snova kojom pjesma počinje podsjeća na suvremeno tumačenje snova i posredno portretira Jeđupku kao vještu psihologinju koja se poziva na autoritet razumnih ljudi kako bi dala težinu vlastitom nastupu:

Svi razumni skupa vele,
što god človik ku noć sanja,
da je sve toj misal danja ...

(*Trinadesta sreća*, stihovi 609–613, stranica 185)

Za razliku od noćnih snova koji su povezani s potisnutim željama, snovi koji dolaze pred zoru najavljuju istinite događaje. Jeđupka najavljuje da će gospođa sanjati takav san u kojem će saznati gdje se nalazi drevno blago. U opisu sna nalazimo elemente bajke: duha savjetnika, skriveno blago, zmajeve kao čuvare blaga skrivenog u planini... Na kraju pjesme Jeđupka

²⁹⁸ Priređivač se ovdje služio trogirskim prijepisom iz 17. stoljeća. V. Žepić 1876: XXV.

moli gospođu da je ne zaboravi, a u *Uzdaru* joj kroz blagoslov zahvaljuje na daru koji će poslužiti za otkup sinova.

Tematici ljubavnih odnosa posredno se vraća *Četrnaesta sreća* u kojoj Jeđupka na kraju pjesme daje općenite životne savjete umjesto ljubavnih. Kazivačica ne najavljuje buduće događaje, nego opisuje prošlost u kojoj je gospođa gotovo izgubila muža, vjerojatno zbog bolesti. Ta situacija iz gospođine prošlosti opisana je konkretno, čak se navodi da je gospodin suprug bio bolestan u vrijeme oko Uskrsa: „Bud’ vazmeni da si danak / provodila tugu mnogu...” (*Četrnaesta sreća*, stihovi 657–658, str. 187). To je možda potaknulo Medinija da zaključi kako je i ta pjesma pisana za stvarnu osobu: „... valjda se tiče nečesa, što je onda po Hvaru bilo znano, i o čem se govorilo...”²⁹⁹ Kazivačica savjetuje gospođu da se usredotoči na pozitivno razmišljanje. Na taj način, gospođa je posredno portretirana kao traumatizirana žena koja je još uvijek pod dojmom straha zbog muževljeve bolesti, čak i nakon njegova ozdravljenja.

U *Petnaestoj sreći* Jeđupka se vraća svojoj najvažnijoj ulozi ljubavne savjetnice i zagovornice. Iako nastupa u ulozi zagovornice nesretnog ljubavnika kao u *Pjesmi šestoj gospođi* iz kraće verzije, ljubavna situacija je drukčija. Nije riječ o neuzvraćenoj ljubavi gospođe kamenog srca, nego o ljubavnom prekidu zbog gospođine sumnje i gnjeva. Tekst ne sadrži naznake o dvostrukoj igri maske, pjesma ne odudara od drugih sreća ni po kojem formalnom obilježju, a Jeđupka ne navodi riječi nesretnog ljubavnika u obliku citata, nego prenosi riječi zaljubljenika u obliku neupravnog govora kojim se parodira i patetična ozbiljnost opisa ljubavnih patnji lirskih subjekata ranonovovjekovne ljubavne lirike.

Parodirano, hiperbolizirano ozbiljna zakletva odbačenog ljubavnika sadrži varijaciju obvezujućeg teksta kajanja koji se izgovara tijekom Svete mise, u dijelu koji glasi „mišlju, riječju, djelom i propustom“:

A kune t’ se u posal’ju (?)

tako ga meč ne probio!

da te ni’ vik ozlobio

ričju, dilom ni misal’ju.

(*Petnaesta sreća*, stihovi 721–724, stranica 189)

²⁹⁹ Medini 1902: 153.

U *Uzdaru* Jeđupka hvali veseo pogled pogled gospođe koju je pozvala da se izmiri s ljubavnikom. Ta je gospođa po tipu личности ili ponašanja slična adresatu sljedeće sreće, mladoj djevojci koja je poznata po sklonosti ljutnji i oštrom jeziku.

U dužoj verziji Pelegrinovićeve *Jeđupke* sreće koje slijede jedna iza druge nerijetko čine par povezan ne samo ljubavnom tematikom koja prevladava u cijelom sastavu, nego i sličnošću tematizirane ljubavne situacije. Tema nevjere javlja se u dvije pjesme, s prikazom raskalašenog nevjernika koji se zabavlja s mnogo različitih žena i nevjernika koji svoju gospođu vara uvijek s istom ženom, s voljenom ljubavnicom. Duža verzija sadrži i dvije pjesme u kojima se gospođama proriče rođenje i sretan život sinova. Kao tematski povezane možemo čitati i pjesme o pravoj prirodi plemenitih metala i pravoj prirodi čovjeka koji pred svojom suprugom krije svoje zle namjere.

Šesnaesta sreća portretira djevojku sklonu srditim ispadima, a prethodna pjesma upućena je ženi koja je otjerala ljubavnika sumnjama i gnjevom. Kako je adresat šesnaeste sreće tek djevojka, „jošte dikla, / to svak vidi, primlajahta“ (*Šesnadesta sreća*, stihovi 741–742, str. 189), još je premlada da bi imala ljubavnika. Jeđupka joj savjetuje da promijeni ponašanje i posveti se ljubavnim uživanjima, uz blago erotsku varijaciju topike *carpe diem*: „pospiši se, tvoja cvitja / brat’ zarana brzo u krilo“ (*Šesnadesta sreća*, stihovi 771–772, str. 190), a u *Uzdaru* opisuje nježne osjećaje zaljubljenog muškarca prema djevojci.

Sedamnaesta sreća odgovara pjesmi *Trećoj gospođi* iz kraće verzije u kojoj Jeđupka nastupa kao travarica i daje naputak o čarobnim moćima i primjeni biljaka. Opis primjene vratiželje u toj sreći zahtijeva izgovaranje magijske formule, a Jeđupka se hvali moćima koje premašuju vještine običnih gatarica i travarica. U posljednjoj strofi prije završnog blagoslova u *Uzdaru*, koji je u kraćoj verziji ugrađen u pjesmu *Šestoj gospođi* (*Šestoj gospođi*, stihovi 605–609, str. 163), Jeđupka se hvali da zna sve na svijetu, osim vremena vlastite smrti: „ner da na svit sve znam ino, razmi samo kad ću umriti“ (*Sedamnaesta sreća*, stihovi 821–824, str. 192).

Osamnaesta sreća predstavlja Jeđupku kao čarobnicu, a ne samo kao vještu travaricu. Već u trinaestoj sreći kazivačica je spominjala fantastična bića poput duha od kojeg je saznala za blago što ga čuvaju zmajevi. U posljednjoj sačuvanoj sreći iz zadarske redakcije Pelegrinovićeve *Jeđupke*, romska gatarica, ljubavna savjetnica i čarobnica prepričava namjere prirodnih elemenata koji žele gospođi nanijeti zlo:

Većali su s morem vitri,
dažji, snizi, gradi, gromi,

magle, munje, trisci tromi

na pogibil tvoju hitri, ...

(*Osamnadesta sreća*, stihovi 833–836, stranica 192)

Posljednja sačuvana sreća iz duže verzije Pelegrinovićeve *Jeđupke* predstavlja motiv neuzvraćene ljubavi koja je nesretnog zaljubljenog muškarca dovela na rub smrti, a sve zbog toga što voljena gospođa na njega ne obraća pažnju. Međutim, te poznate motive ljubavne lirike Pelegrinović je u osamnaestoj sreći združio s fantastikom i elementima kriminalističke tematike: prirodne sile dogovaraju se da će potopiti svaki brod na koji korakne gospođa ako ona ne uzvрати ljubav čovjeku „ki ju ljubi već života“ (*Osamnadesta sreća*, stih 846, str. 193). S obzirom na to da je riječ o gospođi koja je dovoljno ohola da ne uzvraća takvu žarku ljubav, Jeđupka, koja je u cijeloj pjesmi dosljedno portretirana kao vješt psiholog ili, tadašnjim rječnikom rečeno, dobar poznavatelj ljudskih duša, unaprijed predviđa da će ohola gospođa primiti vijest o zavjeri prirodnih elemenata kao ljubavnoj kazni s nevjericom: „Reć’ mi ć’ ovdi, moj zgovore:/ to je sve laž, tlapa i hina, ...“ (*Osamnadesta sreća*, stihovi 861–862, str. 193). Na pitanje koje je sama postavila umjesto gospođe kao skeptičnog adresata, kazivačica sama i odgovara: „Svako, gospo, u naravi/ bitje od počel još govori,...“ (*Osamnadesta sreća*, stihovi 865–866, str. 193). *Uzdar* iz kojega bismo mogli naslutiti očekivanu reakciju adresata je izgubljen.

Duža verzija *Jeđupke* strukturirana je kao pjesnički katalog s naglaskom na ljubavne savjete, kao i kraća verzija, iako je tematski ipak mnogo raznovrsniji. Posredna karakterizacija kazivačice je razrađenija i kompleksnija. Prikaz Jeđupke iz duže verzije približava se kompleksnijem protagonistu, ulozi glavnog lika razrađene karakterizacije. Uz osobine tipiziranog lika romske gatare koja proriče budućnost iz dlana, poznaje ljekovito bilje i posjeduje čarobne moći u skladu s raširenim vjerovanjima o Romima, Jeđupka iz duže verzije portretirana je kao poslovna žena spremna ugroziti odnos s klijentom radi istine, kao žena koja suosjeća s tuđom patnjom i brižljivo bira riječi kojima će prenijeti lošu vijest, kao romantičarka koja ljubavnoj nevjeri daje više pažnje nego seksualnoj nevjeri... Od kraće do duže verzije, Jeđupka kao literarna kreacija kreće se u rasponu od plošno naznačenog tipa do plastičnije razrađenog protagonista. Tu ćemo tendenciju prepoznati i u drugim, samostalnim, pjesmama Jeđupki.

2.3.1.5. Hvarski kanconijer i firentinski korpus

Za razliku od maskerata ispjevanih po uzoru na „firentinke“, *Jeđupka* nema mnogo sličnosti s firentinskim maskeratama, osim osnovne strukture pjesme maske koja se obraća adresatima i pripadnosti karnevalskom pjesništvu, što je istaknuo i sam Petković.³⁰⁰

Tipična firentinska maskerata je samostalna pjesma, dok je naša prva *Jeđupka* pokladni kanconijer sastavljen od uvodne pjesme i šest pjesama u kraćoj te dvadeset pjesama u dužoj verziji, od čega je očuvano osamnaest sreća. Kazivači tipičnih firentinskih maskerata su kolektiv, a *Jeđupka* je individualni kazivač. U tipičnim firentinskim maskeratama kazivači su u potpunosti podređeni erotokomičnoj metaforičkoj igri značenja. Umjesto karakterizacije kazivača, u firentinskim maskeratama nalazimo formule. Kazivači su tipizirani i opisani uz pomoć stalnih epiteta: mladi, snažni, vješti, spretni, izdržljivi. *Jeđupka*, posebno u dužoj verziji, portretirana je plastično, kao razrađen lik s detaljnom biografijom i osobnošću. Ona nije samo romska gatarica, nego i majka koja nastoji prikupiti otkupninu za sinove, žena koju je ljubav izliječila od zavisti, moćna čarobnica i vješta travarica. Ona suosjeća s tuđom nesrećom, osuđuje nevjeru srca, zagovara romantičnu, a ne samo tjelesnu ljubav.

Adresati tipične firentinske maskerate su generalizirani kao kolektiv koji predstavlja karnevalsku publiku: žene, „donne“, ili neodređeno vi, „voi“. O njima čitatelj ne saznaje ništa. Adresati u hvarskoj *Jeđupki* sasvim su drukčiji, sličniji likovima bez govorne uloge nego karnevalskoj publici. O svim adresatima čitatelj će nešto posredno saznati, bilo kroz laske kazivača ili opise ljubavnog problema i situacije. Svaka gospođa ima svoju priču: jedna je mlada djevojka na pragu ljubavnog života, druga je frustrirana prevarena supruga, treća je prgava oholica...

Struktura tipične firentinske maskerate može se jednostavno podijeliti na identifikaciju kazivača s apostrofiranjem adresata i prezentaciju ponude ili zamolbe uz završni sažetak ili bez njega. Struktura *Jeđupke*, kao niza pjesama uokvirenih uvodnom pjesmom u kojoj se kazivačica predstavlja, mnogo je kompleksnija. Uvodna pjesma strukturirana je sasvim drukčije nego pjesme gospođama ili sreće. Ona najviše nalikuje pjesmama iz firentinskog korpusa po tome što uključuje predstavljanje kazivača i najavu usluge, dok su ostale pjesme realizacija najavljene usluge čega u tipičnoj firentinskoj maskerati nema. No, i uvodna je pjesma ustvari potpuno drukčija od firentinskih maskerata s obzirom na naglašenu prisutnost narativnih, biografskih elemenata u predstavljanju kazivača. Što se sadržaja i stila tiče,

³⁰⁰ V. Petković 1950: 31.

postoje sličnosti poput mjestimične blage lascivnosti, iako najčešće na doslovnoj, a ne prenesenoj razini karakterističnoj za firentinski korpus, duhovitosti, elemenata parodiranja topike i stila udvornog pjesništva i petrarkističke lirike.

Tipične firentinske maskerate gotovo su opsesivno erotokomične, često i lascivne, a zadarska redakcija hvarske *Jeđupke* sadrži i kriminalističke zaplete, elemente fantastike, moraliziranja, svadbenog blagoslova itd. Firentinske maskerate su jednolične na razini prenesenog značenja i vrlo raznovrsne na razini prenositelja značenja, dok je *Jeđupka* mnogo kompleksnija, ne samo formalno nego i sadržajno. Ona ima vrlo malo prepoznatljivih sličnosti s firentinskim korpusom, svakako nedovoljno da bi se mogla čitati kao pjesma ispjevana po uzoru na firentinsku tradiciju maskerate. Taj zaključak nalazimo i kod Petkovića,³⁰¹ kako smo već spomenuli.

Mnogo prije Petkovića nedostatak sličnosti između firentinskih maskerata i *Jeđupke* istaknuo je i Zore, koji je također usporedio Pelegrinovićev kanconijer i firentinske maskerate te istaknuo: „... nijesam naišao na nijednu koja bi se mogla mjeriti s Jegjupkom, a nadasve sa uzvišenim nje početkom. Najprije ne vidim ništa alegorična u Jegjupci, ne vidim ništa što bi te moglo sablazniti, ništa što bi te moglo zgaditi kao u talijanskoj pomenutoj pjesmi i u drugim; pak Jegjupka je mnogo duga a talijanske su posve kratke kao i ostale dubrovačke...“³⁰²

Jedina maskerata Ciganki iz firentinskog korpusa je Giuggiolin *Canto di Zingane* (u: Guerrini 1883: 187–188) koji smo već spominjali. Ta maskerata ispjevana je u formi *zejel* kao najjednostavnija *ballata* s uvodnim rimovanim distihom. Sa samo šest katrena, to je jedna od kraćih firentinskih maskerata. Za razliku od tipične maskerate kazivača iz svijeta rada, na početku maskerate Ciganki ne nalazimo reklamne formule kojima kazivači hvale svoju snagu, vještinu, izdržljivost, mladost ili pak kvalitetu i dimenzije svojih proizvoda. *Canto di Zingane* je primjer maskerate s uvodnom strofom koja ima funkciju posredne identifikacije kazivača:

Deh qualche caritade a noi meschine, Ah, neku milostinju za nas bijednice,
Prive d'ogni conforto e pellegrine! Lišene svake udobnosti, i litalice!

(G. Giuggiola, *Canto di Zingane*, stihovi 1–2, u: Guerrini 1883: 187)

Nakon patetičnog uvoda, kazivačice se izravno predstavljaju kao Ciganke u prvoj *stanzi*:

³⁰¹ Petković 1950: 31.

³⁰² Zore 1874: 55.

Zigane siam, come vedete, tutte,	<i>Ciganke smo, kako vidite, sve,</i>
Per gran forza di piogge e nevi strutte	<i>Silinom kiša i snijega ispaćene</i>
Ad abitar con voi siam qui condutte	<i>Stanovat' s vama ovamo dovedene</i>
Con questi figli in braccio, sì meschine.	<i>S ovom djecom u rukam', mi bijednice.</i>

(isto, stihovi 3–6)

Za razliku od karnevalske publike koja tip kazivača može prepoznati po maskama izvođača i prije nego što počne izvedba pjesme, čitatelj nema uvid u kostim ili masku. Skupinu koja se predstavlja u Giuggiolinoj maskerati čitatelj prepoznaje po posrednoj identifikaciji kazivačica kao prosjakinja koje naglašavaju svoju nesretnu sudbinu ne bi li kod unutartekstnih adresata potaknule suosjećanje i samilost, a kod publike interes i smijeh izazvan prenatravanom patetikom koja je u suprotnosti s veselom karnevalskom situacijom. Kazivačice se predstavljaju kao lutalice, „pellegrine“, i tako navode na zaključak da se radi o Romkinjama. To potvrđuje sljedeća strofa u kojoj se kazivačice izrijeком predstavljaju kao *Zingane*, uz deiksu „come vedete“ ili „kako vidite“.

Nakon uvodnog predstavljanja kazivačica, slijedi prezentacija ponude u skladu sa žanrovskim konvencijama. Iako su na početku pjesme predstavljene u patetičnom tonu, po ponudi koju iznose *Zingane* su slične tipu kazivača koji predstavljaju zabavljače. Došle su izdaleka samo zato da razvesele adresate uz zabavu i igre u zamjenu za milostinju. Njihova ponuda uključuje i igru koja na kraju donosi slatki užitek, opisanu varijacijom formule „unutra, van“ koja signalizira erotokomični prijenos značenja („Un gioco, a ch'ell'è drento, a ch'ell'è fuori, / Che soave piacere porga nel fine“; isto, stihovi: 17–18). U predzadnjoj strofi reklamiraju uslugu gatanja iz dlana, a u zadnjoj strofi mole drage gospođe, „care madonne“, da otvore vrata koja drže čvrsto zatvorena i dopuste kazivačicama da im pruže užitek.

Ottonaiova *Canzone* koju spominje Medini³⁰³ nije maskerata, pa čak niti *canto carnascialesco*, nego ljubavna pjesma. U Braccijevoj antologiji *Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi...* (Cosmopoli [Lucca], 1750.) nalazimo ne jednu, nego dvije Ottonaiove *Canzoni* (str. 431–433) i pisane u prvom licu. One su popraćene bilješkom u kojoj sastavljač napominje kako tim pjesmama ustvari uopće nije mjesto u zbirci karnevalskih pjesama: „Iako dvjema sljedećim pjesmama nije mjesto u ovoj Zbirci, ipak se smatralo da se

³⁰³ Medini 1902: 147.

one ne smiju izostaviti, kako bi se donijelo u cijelosti potpuno izdanje tih pjesama, što ga je priredio Paolo dell’Ottonajo.”³⁰⁴

U sljedećoj pjesmi koja je Medinija podsjetila na jeđupijate, Ottonaiovoj pjesmi *Canto per indovinare, che andò la notte di Epifania*, kazivači nisu Ciganke, nego muškarci koji su doveli „svojim slušaocima gatalice, da im gonetaju budućnost, a lijecima lakote sadašnjost.”³⁰⁵ Međutim, kao što smo ranije spomenuli, ni u ovoj pjesmi, kao ni kod Giuggiole, tekst pjesme ne sadrži najavljeno proricanje budućnosti.

Kazivači predstavljaju dvije starice koje vode sa sobom i koje su i same iskusne gatare i nude ženama usluge tih gatar:

Due Vecchie esperte abbiám di quà condotte	<i>Dvije vješte starice ovamo dovedosmo</i>
Per via lunga, e silvestra:	<i>Po šumovitom i dugom putu:</i>
Porgete la man destra,	<i>Pružite im desnu ruku,</i>
E dirannovi cose,	<i>I stvari reći će vam one</i>
Che voi, Donne amorose,	<i>Što ćete ih, drage žene,</i>
L’arete care un dì mille ducati.	<i>Cijenit’ jednog dana na tisuću dukata.</i>

(B. de Ottonaio, *Canto per indovinare, che andò la notte di Epifania* stihovi 15–20,
u: Guerrini 1883: 252–253)

Pjesničke razrade realizacije ponuđene usluge u pjesmi nema. A upravo realizaciju usluge, odnosno proricanje budućnosti i ljubavne savjete, nalazimo kao osnovu strukture Pelegrinovićeve *Jeđupke*. Ako ne računamo završno kratko ponavljanje ponude, struktura tipične firentinske maskerate sastoji se dva osnovna dijela, uvodne posredne ili neposredne identifikacije kazivača i prezentacije ponude ili zamolbe koja je najčešće oblikovana kao erotokomična alegorija. U Giuggiolinoj maskerati *Zingane* ne proriču budućnost ženama, nego nude tu uslugu u jednoj od strofa te kratke pjesme.

Pelegrinovićeve *Jeđupke* predstavljena je u uvodnoj pjesmi koja također sadrži i najavu usluge. Sreće iz duže verzije i pjesme iz kraće verzije predstavljaju pružanje usluge kazivačice koja proriče budućnost i iznosi ljubavne savjete. U tekstovima firentinskih

³⁰⁴ Bracci 1750: 431; „Quantunque le due seguenti Canzoni non abbian luogo nella presente Raccolta, contuttociò si è creduto di non doverle omettere, per dare totalmente completa l'edizione, fattane da Paolo dell’Ottonajo.”

³⁰⁵ Medini 1902: 147.

maskerata, kazivači, primjerice, maskerata drvosječa ili soboslikara ne prepričavaju kako su nasjekli drva i kako su ženama oličili zidove. S obzirom na to da ponuđene usluge najčešće označuju spolne odnose, usluge se u okviru pjesme nude i reklamiraju, ali se realizacija pružanja usluge ne opisuje. Čak se i maskerate u kojima kazivači nude poduku zaustavljaju na uputama. Kazivači takvih maskerata opisuju kako se nešto radi, na primjer kako se mijesi kruh ili kako se sade voćke. Pelegrinovićeva *Jeđupka* opisuje kako se rabe ljekovite biljke, ali ne opisuje kako se proriče budućnost i kako se daju savjeti, nego proriče sudbinu pojedinim gospođama i daje ljubavne, zdravstvene i kozmetičke savjete.

Kako naš firentinski korpus sadrži samo jednu maskeratu Ciganki, želimo li usporediti Jeđupku s talijanskim karnevalskim pjesmama maski Ciganki, morat ćemo nakratko izaći iz okvira firentinske maskerate.

2.3.2. *Zingaresche*

Kazivači firentinskih maskerata, kao što smo vidjeli, predstavljaju raznovrsne društvene skupine, obično zbiljske, poput obrtnika, poljoprivrednika, prodavača, redovnika i slično. Među različitim maskeratnim kazivačima u firentinskom korpusu, postoji tip kazivača kakav nalazimo u više desetaka maskerata koje se odlikuju i drukčijom komikom od većine drugih maskerata iz firentinskog korpusa. To su maskerate stranaca ili *lanza*, koje čine posebnu podvrstu firentinske maskerate. One nisu nužno naglašeno erotokomične. Komika se u njima ostvaruje i putem jezičnih pogrešaka po kojima čitatelj prepoznaje kazivače kao strance.

U hrvatskoj književnosti također postoji tip kazivača koji se javlja u više pjesama maski. To su Jeđupke koje, uz Pelegrinovićev pokladni kanconijer, nalazimo kao kazivačice triju samostalnih jeđupijata. Prije nego što se pozabavimo ostalim trima poznatim Jeđupkama, podsjetit ćemo na to da firentinski korpus sadrži samo jednu maskeratu Ciganki koja je po strukturi i po prikazu kazivačica sličnija tipičnoj firentinskoj maskerati nego Pelegrinovićevoj *Jeđupki*. Kako navodi Petković, u vrijeme kada Pelegrinović piše svoju *Jeđupku*, Giuggiolina maskerata Ciganki bila je dostupna samo u rukopisu: „Nema je u najstarijoj zbirci firentinskih pokladnih pesama, u kojoj se, uostalom, ne nahodi ni jedna maskerata njenog autora. Nema je ni u izdanjima u kojima su, u prvoj polovici šesnaestog veka, bile objavljene pojedine toskanske maskerate. Nalazi se jedino u jednom starom rukopisu Pikardijane, prepisana sredinom šesnaestog veka. 1559. Laska ju je uveo u svoje izdanje firentinskih pokladnih pesama.”³⁰⁶ Za razliku od pjesama *lanza*, pjesme maske Ciganke nisu podvrsta firentinskih maskerata iz proučenog korpusa.

U *Dubrovačkim maskeratama* (Beograd, 1950.) Petković nije povezao hvarsku *Jeđupku* s firentinskim maskeratama nego sa sijenskim cingareskama. Pelegrinovićevu zbirku pjesama maske Ciganke, koja nije ispjevana po uzoru na firentinski obrazac, nadahnula je, navodi, „cingareska u pokladnim pesmama vešto imitovana, po sijenskim salonima proslavljena, istoriji poezije potpuno nepoznata.”³⁰⁷

Što danas iz talijanskih izvora možemo saznati o cingareskama? Internetsko izdanje poznate talijanske enciklopedije *Treccani* prenosi sljedeću definiciju cingareske Alfreda Bonaccorsija iz tiskanog izdanja *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti* (Rim, 1937.): „Pučka

³⁰⁶ Petković 1950: 29–30.

³⁰⁷ Petković 1950: 32.

pjesma, poznata i kao *zingana*, u kojoj se predstavlja Ciganka, koja najprije opisuje svoj lutalački život, zatim hvali ljepotu žene kojoj se sprema gatati, a na kraju traži milostinju. Takvi sastavci, koji nastaju u prvoj polovici 17. st., još su živi u Toskani, a bave se i vjerskim i drugim temama; napuštanjem lirske forme, neke od njih pretvorile su se u kontrast i dramska prikazanja (v. i *zinganetta*).³⁰⁸

Kao izvor uz Bonaccorsijevu natuknicu „Zingaresca“ naveden je uvodni tekst Emilija Lovarinija iz izdanja *Canzoni antiche del popolo italiano riprodotte secondo le vecchie stampe* [prev. Drevne pjesme talijanskog naroda tiskane prema starim izdanjima] (Rim, 1891.), koje je uredio Mario Menghini. Kako mi to izdanje nije bilo dostupno, služila sam se prijevodom Lovarinijeve *Note* koji je dostupan u izdanju *Journal of the Gypsy Lore Society* (Edinburgh, 1892.) u digitalnom obliku.³⁰⁹ Izdanje starih talijanskih pjesama što ga je uredio Menghini Petković je naveo među svojim izvorima (v. *Dubrovačke maskerate*, Bibliografija, str. 161).

Od Lovarinija saznajemo da „zingaresche“ imaju prepoznatljivu formu: „Pjesme koje obično zovemo ‘Zingaresche’, a koje Salvini (*Discorsi accademici*; Venecija, 1735., iii. 107) zove ‘Zingane’, dijele, uz rijetke iznimke, jedinstven način rimovanja. To su strofe od tri stiha, prva dva su *sedmerci*, a treći je *endecasillabo* (...). Takvo bi, naravno, trebalo biti pravilo; ali, kao što je uvijek slučaj, autori, naročito ako su pučki, uvijek si dopuštaju veliku slobodu. (...) Pozicija rime bila bi kako slijedi : $a\ b^b\ c, c\ d^d\ e$, a na isti su način bila sastavljena i mnoga drevna proročanstva...“³¹⁰ Kao autore takvih *profezia* Lovarini zatim navodi nekoliko pjesnika iz Trečenta, kao što je Tommasuccio da Foligno.

Osim forme, Lovarini opisuje i sadržaj pjesama pisanih u žanru cingareske: Ciganka najprije opisuje svoje jade i nevolje. Često se poziva na poznati mit o Romima kao prokletom narodu kojem je suđeno da vječno luta bez vlastitog doma. Nakon patetičnog uvoda, slijede formule

³⁰⁸ Bonaccorsi 1937; „Poesia popolare, detta anche *zingana*, in cui è introdotta una zingara, che dapprima descrive la sua vita randagia, poi esalta la bellezza della donna a cui sta per fare la predizione, e finisce col chiedere l’elemosina. Queste composizioni, fiorite principalmente nella prima metà del sec. 17°, vivono ancora in Toscana, e trattano anche argomenti religiosi e di altro genere; alcune, lasciata la forma lirica, si sono trasformate nel contrasto e nella rappresentazione drammatica (v. anche *zinganetta*).”

³⁰⁹ Prevoditelj nije naveden.

Digitalizirani oblik dostupan na: <https://archive.org/details/journalofgypsyl03gypsuoft> (posljednji pristup: 12. siječnja 2014.)

³¹⁰ Lovarini 1892: 89–90; „The poems commonly called ‘Zingaresche’, which Salvini (*Discorsi accademici*; Venezia, 1735., iii. 107) calls ‘Zingane’, have, with few exceptions, a unique mode of rhyming. They are strophes of three lines, the two first of septenary, and the third of hendecasyllable (...). Such naturally should be the rule; but, as is always the case, the authors, especially if popular, allow themselves much license. The position of the rhyme would be as follows: $a\ b^b\ c, c\ d^d\ e$, thus also were composed many of the ancient prophecies...”

udvornih pohvala gospođi kao adresatu. Ciganka zatim iznosi događaje iz prošlosti gospođe kojoj se obraća, možda zato da bi potkrijepila svoje magijske sposobnosti, a nakon toga joj proriče, uvijek vrlo optimistično, svijetlu budućnost. Na kraju traži milostinju i katkad obećava da će zauzvrat dovesti plesnu družinu.³¹¹ Osim završne ponude nastupa plesača, opisana struktura talijanskih cingareski zaista podsjeća na strukturu pojedinih pjesama ili sreća iz Pelegrinovićeve *Jeđupke*.

Kao što je to slučaj s firentinskim maskeratama, ako je vjerovati Lovariniju, cingareske su jasno definiran žanr sa strukturnim i sadržajnim predloškom koji se može jednostavno prepričati, kao što smo to upravo učinili: „To je bio sadržaj proročkih *Zingareschi* koje su se pojavile početkom sedamnaestog stoljeća i koje su bile vrlo popularne...”³¹²

Bez obzira na sličnost strukture i sadržaja, gore opisane cingareske nisu bile model po kojem je ispjevana Pelegrinovićeva *Jeđupka*, ako je vjerovati Lovariniju i Bonaccorsiju koji ih definiraju i opisuju kao vrstu pučkih pjesama iz prve polovice 17. stoljeća, dok je hvarski plemić svoju *Jeđupku* napisao cijelo stoljeće ranije.

Međutim, u svojoj knjizi *Le origini del teatro italiano* (Torino, 1955.), tiskanoj pet godina nakon Petkovićevih *Dubrovačkih maskerata* (Beograd, 1950.), talijanski povjesničar književnosti i etnolog Paolo Toschi dao je sljedeći kratak prikaz razvoja žanra cingareske: „Postojale su lirske cingareske i dramske cingareske, a uz to su postojale i opsežnije komedije u kojima se Ciganka nastavila pojavljivati kao glavni lik.

Iako nije napravljeno kronološko istraživanje o tim dvama različitim oblicima što ih je poprimila cingareska, skloni smo vjerovati, iz različitih razloga, da je lirska cingareska, kao tip, prethodila dramskoj cingareski.”³¹³ Kada zatim navodi formu i sadržaj kao razloge zbog kojih je uvjeren da su pjesme u žanru cingareske nastale ranije nego dramske cingareske, Toschi se oslanja gotovo isključivo na već spomenutu Lovarinijevu studiju.³¹⁴ Strofe koje zatim citira kao primjere cingareski iz 16. stoljeća i označuje kao *Frottola di una cingana da dare la ventura alle donne in maschera* (iz: Menghiniyevih *Canzoni antiche*, Rim, 1892., str. 129–133) bit će iznimno zanimljive svakom istraživaču koji se odvaži na komparativnu

³¹¹ Lovarini 1892: 90–91.

³¹² Lovarini 1892: 92; „These were the contents of the prophetic *Zingaresche* which appeared in the beginning of the seventeenth century, and which were very much in vogue.....”

³¹³ Toschi 1955: 588; „Si ebbero zingaresche liriche e zingaresche drammatiche, e inoltre si ebbero commedie di ampio sviluppo nelle quali la zingara continuò a essere il principale personaggio. Sebbene non sia stata fatta un’indagine cronologica relativa a queste due diverse forme assunte dalla zingaresca, noi incliniamo a credere, per vari motivi che la zingaresca lirica abbia preceduto, come tipo, quella drammatica.”

³¹⁴ V. Toschi 1955: 588–590.

analizu hvarske *Jeđupke* i talijanskih cingareski. Toschi također navodi: „Kao jedan od prvih dokumentiranih tragova o prijelazu lirske cingareske u dramsku treba spomenuti djelo *Contentione di un villano e di una zingara*, prvi put objavljeno u Sijeni 1520.“³¹⁵

Prema Petkoviću, cingaresku koja je uzor hvarske *Jeđupke* trebamo tražiti u sijenskom kazalištu, i to baš u pokladnom komadu Bastiana di Francesca Linaiuola *Contentione di un villano et una zingara, operetta piaceuole da recitare in un comito di donne*,³¹⁶ a ne u firentinskim karnevalskim pjesmama.

Literarni okršaji ili „contentioni“ maskiranih skupina bili su česti u vrijeme karnevala, kako saznajemo od Lovarinija: „Pjesme cingareske nisu uvijek zadržavale jednostavan oblik, niti ih je uvijek recitirala samo jedna osoba. Maske prerusene u Ciganke često su u grupama odlazile na karnevalske zabave (...). Kad bi se susrele s nekom drugom družinom, naravno, nastala bi galama, a za tu su priliku uvijek imale još spremnih stihova. Natjecanje nije uvijek počinjalo samo među Ciganima, nego ponekad i između Cigana i neke druge maske. Među njima vrlo popularno bilo je, kako pokazuje velik broj dopuna, djelo *Contentione di un villano e di una zingara* – ‘Natjecanje između seljaka i ciganke’ – koje je napisao član Akademije Rozzi, Bastiano di Francesco Linaiuola. Prvo izdanje pojavilo se u Sieni 1520., a drugo isto [u Sieni] 1533.“³¹⁷

Petković opisuje cingareske kao važan dio toskanskih renesansnih karnevala: „Pokladno veselje toskanskih gradova bilo je za renesanse dopunjeno cingareskama, maskeratama koje su ‘ciganke’ i ‘vilenice’ po ulicama recitovale i pevale, i u pozorištu kazivale u formi kontrasta i kao prologe rustikalnih komedija.“³¹⁸ Tu rečenicu možemo čitati i kao Petkovićevu uopćenu definiciju cingareske kao podvrste maskerate s kazivačicama koje predstavljaju romske gatare ili čarobnice.

³¹⁵ Toschi 1950: 592; „Tra i primi documenti del passaggio della zingaresca lirica a quella drammatica è da porre la *Contentione di un villano e di una zingara*, la cui prima edizione apparve a Siena nel 1520 (...) Il trapasso dalla lirica al dramma fu dunque abbastanza rapido, se lo troviamo già avverato nel 1520 in forma di contrasto fra due maschere...“

³¹⁶ Petković 1950: 32.

³¹⁷ Lovarini 1892: 92; „The Zingaresche poems did not always retain the same simple form, neither were they recited by only one person. The Zingare maskers often went in crowds to the Carnival feasts (...) When they met with another company brawls naturally took place, for which they had always ready more verses. The contest did not always begin only among Gypsies, but sometimes between a Gypsy and another mask. Very popular among these, as is witnessed by the multiplicity of its additions, was the *Contentione di un villano e di una zingara* – „The Contest between a Peasant and a Gypsy“ – an opera by an academician of the Eozzi, by Bastiano di Francesco Linaiuolo. The first edition of it appeared in Siena in 1520, the second *ibid.* 1533.“

³¹⁸ Petković 1950: 10.

Prema Petkoviću, *zingaresche* u obliku samostalnih pjesama, a ne kao dio dužih dramskih djela, nastaju po uzoru „na prvu ‘cingaru’ koja je u sijenskom teatru gatala jednoj dami, i povodeći se za maskama koje su u to vreme oličavale tipove strane narodnosti, pojedini pokladni učesnici uzeše da na ulici izvode neobičnu scenu: pod maskom, u kostimu čergarke, prilazili su ženama pa im u stihovima pretkazivali sudbinu.“³¹⁹ Petković navodi upravo djelo nepoznatog autora što ga je Menghini objavio u antologiji *Canzoni antiche...* (Rim, 1891.) pod naslovom *Frottola d’una cingara* kao prvi iskorak sijenskih cingareski izvan kazališta: „Uskoro zatim uloga Vilana Linajuolina kontrasta, suvišna za namenu gatanja, beše ispuštena, i nastala prva sijenska jeđupijata u formi maskerata.“³²⁰ Dakle, prema njemu, spomenuta *Frottola* nepoznatog autora nadahnuta je Linajuolinim dramskim djelom iz 1520.

Petković, dakle, smatra da je razvoj žanra cingareske u Sieni tekao od dramskog teksta prema pjesmi: „izvorno, one su bile delovi vulgarnih komedija, kasnije zasebne maskerate.“³²¹ S druge strane, Toschi, koji je kronologiju žanra, kako smo spomenuli, postavio sasvim drukčije, ističe metričku sličnost između Linajuolina komada i pjesama u žanru cingareska: „A nema nikakve sumnje u to da je ta ‘contentione’ upravo cingareska u metru i stilu lirskih cingareski jer se cijeli taj kratki sastavak pridržava formula tradicionalne cingareske.“³²²

Na temelju opsežnih istraživanja te usporedbe dramskih i „lirskih“ cingareski s hvarskom jeđupijatom,³²³ što i danas ostaje najrelevantnija komparatistička studija o odnosu između sijenskih cingareski i prvih hrvatskih pjesama Jeđupki, zaključivši da je najstarija poznata pjesma maske Ciganke s naše strane Jadrana nastala pod utjecajem, a time i nakon, Linajuolina kontrasta između vilana i ciganke, odnosno negdje oko 1523.,³²⁴ Petković je iznio sljedeću pretpostavku: „Ukoliko ‘Frottola d’una cingara’ nije nastala, otprilike, pre 1523. godine, onda je naša najstarija Jeđupka, u literaturi uopšte, prva cingareska u formi maskerate.“³²⁵ S tim Petkovićevim zaključkom složio se i Franičević: „Sve talijanske cingareske koje sadrže više ‘sreća’ nastale su poslije Pelegrinovićeve.“³²⁶

³¹⁹ Petković 1950: 10.

³²⁰ Petković 1950: 33.

³²¹ Petković 1950: 10.

³²² Toschi 1955: „E che per questa ‘contentione’ si tratti proprio di una zingaresca nel metro e nello stile di quelle liriche, non c’è alcun dubbio, poiché tutto il breve componimento si attiene alle formule della zingaresca tradizionale.“

³²³ V. Petković 1950: 29–70.

³²⁴ Petković 1950: 32.

³²⁵ Petković 1950: 55.

³²⁶ Franičević 1969: 213. V. Colocci 213

Za razliku od firentinskih maskerata, individualni kazivač, jedna Ciganka, nije rijetkost u cingareskama. Lik Ciganke izlazi iz teatra na karnevalsku ulicu u tekstovima koji se oblikom i strukturom približavaju žanru maskerate, kao u cingareskama padovanskog pjesnika Alfonsa Tosija iz zbirke *Vaghi, e dilettevoli giardini di cingaresche* (Padova – Bassano, 161?), koja se sastoji od šest dužih cingareski naslovljenih *giardini*, dvije ljubavne cingareske ili *cingaresche amorose* i jedne astrološke cingareske, *cingaresca astrologica*. Prvo poznato izdanje te zbirke tiskano je 1611. u Milanu.³²⁷

U podnaslovu zbirke Tosijevih cingareski nalazimo sažete, ali iscrpne informacije o načinu izvedbe. Njegove cingareske pisane su za izvedbu samo jednoj gospođi, i to pod njezinim prozorom ili pred vratima i pred grupom žena. Neke se izvode u skladu s likom ulične gatare koja proriče sudbinu iz dlana, a adresati takvih cingareski mogu biti i muškarci, na primjer u astrološkoj cingareski u kojoj Ciganka čita sudbinu iz muškarčeva dlana.³²⁸

Petković nas je uputio na cingareske Alfonsa Tosija iz Padove, ali i na cingareske koje je pisao Desiderio Griffio (*Nuova ghirlanda di Cingaresche per dire alle donne con familiarità*, Venecija, 1629.). Ti autori spominju se i u knjizi *Della storia, e della ragione d'ogni poesia. Del volume secondo libro secondo* (Milano, 1742.) koju je napisao Francesco Saverio Quadrio i koja je dostupna na internetu (v. Bibliografija, Quadrio). U toj knjizi „zingaresca“ je definirana kao metrička forma s naznakom žanrovskih odrednica: „Cingareske su vrsta *serventesea* koju su autori tako poželjeli nazvati jer se u njima obično predstavljaju Ciganke koje pripovijedaju, ili pak i druge osobe koje proriču, kao što je to napravio Gigli u svojoj [cingareski], koju je nazvao *Balzana Poetica*, a u kojoj predstavlja slijepog Tirrenija...“³²⁹

Uz Giglijevu pjesmu uloge u kojoj je iskazni subjekt predstavljen kao slijepi prorok,³³⁰ Quadrio spominje i autore iz 17. stoljeća, uz napomenu da su pjesnici koji su pisali pjesme u formi *zingaresche* bili rijetki: „Malo bijaše onih koji su se u toj vrsti sastavka, ili metra okušali (...) U prošlom stoljeću da, bilo je onih koji su se takvim predmetom bavili; od njih

³²⁷ V. Lovarini 1892: 92; usp. Petković 1950: 153–155.

³²⁸ Podnaslov Tosijeve zbirke (Padova – Bassano, 161?) glasi: “Da dar à una Donna alla Finestra. Da dar sopra della Porta. Da dar mirando in Fronte à Donzelle. Da dar sopra della Mano. Incontro con altre Cingare. Risposta all'incontro. Aggiuntovi di nuovo due Cingaresche Amoroze, & una Cingaresca Astrologica, da dar sopra la Mano ad'un Huomo”.

³²⁹ Quadrio 1742: 283; „Le Zingaresche sono una sorta di Serventese, che piacque agli Scrittori così nominare, perche in elle introdur si sogliono Zingare a favellare, o anche altre persone a predire, come ha fatto il Gigli in quella sua da lui chiamata Balzana Poetica, nella quale introduce Tirrenio cieco...”

³³⁰ V. Quadrio 1742: 283–284.

smo vidjeli sljedeće knjige.“³³¹ Nakon toga navodi samo dvije zbirke, spomenute Tosijeve i Griffove *giardine* i *ghirlande*.

³³¹ Quadrio 1742: 285; „Pochi però furono quelli, che in questa maniera di Componimento, o di Metro si esercitassero (...) Nell passato Secolo sì, che alcuni si applicarono di proposito a queste faccende; e noi ne abbiamo veduto i seguenti libri.“

2.3.3. *Jeđupke s odmakom*

Duža verzija Pelegrinovićeve *Jeđupke* najstarija je hrvatska jeđupijata, a kraća najpoznatija. Tiskana pod imenom Andrije Čubranovića u Veneciji 1599., kraća verzija te pjesme bila je jedno od najpopularnijih djela renesanse. Ta omiljena karnevalska pjesma nadahnula je i druge književnike. Hrvatska književnost danas poznaje još tri pjesme Jeđupki, a to su pjesme Sabe Mišetića Bobaljevića, Oracija Mažibradića i nepoznatog dubrovačkog pjesnika.

Nijedna od te tri pjesme nije ispjevana u obliku niza pjesama uokvirenih uvodnom maskeratom. *Jeđupka* hvarskog pjesnika jedinstvena je po svojoj strukturi. Jedini hrvatski ranonovovjekovni pjesnik koji je sastavio zbirku pokladnih pjesama maski slične razine složenosti nije napisao jeđupijatu nego jedinstven maskeratni ciklus pod naslovom *Pjesni od maškarate*. Bio je to Nikola Nalješković.

Autori jeđupijata koje su nastale nakon Pelegrinovićeve niza pokladnih pjesma napravili su odmak od strukture hvarskog kanconijera prvenstveno utoliko što su sastavili samostalne pjesme maski. Njihovu povezanost sa sijenskim cingareskama u kazalištu i izvan njega istražio je i opisao Petković.³³² Sagledana u kontekstu hrvatske književnosti, svaka od tih pjesama predstavlja odmak od hvarskog kanconijera, a kao poduže samostalne pjesme sličnije su jedna drugoj nego Pelegrinovićevoj pokladnoj zbirci. Nadahnute najpoznatijom renesansnom *Jeđupkom*, one nisu imitacije, nego varijacije u kojima možemo pratiti različite autorske pristupe individualnom kazivaču, od tipizirane maske do razrađenog lika s imenom i biografskom pozadinom. Počet ćemo od jedine pjesme među njima u kojoj *Jeđupka* ostaje plošna maska bez imena i razrađene biografije.

Dubrovački plemić Sabo Mišetić Bobaljević (1530. – 1585.) poznat je kao autor pjesama na talijanskom jeziku koje su tiskane u zbirci pod naslovom *Rime amorose e pastorali e satire del magnifico Savino de Bobali, sordo gentiluomo Raguseo* u Veneciji, 1589. Taj član dubrovačkog književnog društva „Academia dei concordii“ pisao je i na materinjem jeziku, ali te su pjesme ostale zaboravljene sve do početka 18. stoljeća.

Bobaljevićeva *Jeđupka* samostalna je pjesma maske ispjevana u osmercima raspoređenim u katrene s obgrljenom rimom kao i hvarska *Jeđupka*, a sastoji se od 45 katrena. Iako kao samostalna pjesma podsjeća na firentinske maskerate više nego Pelegrinovićeve pokladne

³³² V. Petković 1950: 97–109.

zbirka, ona je po strukturi, po načinu na koji se sadržaj raspoređuje unutar odabrane forme, drukčija ne samo od poznatih firentinskih karnevalskih pjesama nego i od hvarske jeđupijate.

Pjesma počinje apostrofiranjem gospođe u sklopu uvodne pohvale njene ljepote:

Lijepa ti si, gospe mila,
rek bi trator i ružica,
da ti se je u oba lica
s bjelijem snijegom zamisila.³³³

(S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 1–4, stranica 205)

Pohvala ljepote gospođe zatim prelazi na prepoznatljivu stilnovističku topiku koja povezuje tjelesnu ljepotu žene s nebeskim sferama. Odabrana gospođa je prekrasna, njezine oči ranjavaju srca, a ljepota joj nije od ovoga svijeta kao da je „...od višnjieh sašla s nebi“ (S. Bobaljević, *Jegjupka*, stih 12, str. 205). Nije predstavljena kao kolektiv iz maskerata po firentinskom obrascu – „žene“ ili „lijepo žene“ – nego kroz pjesnički portret lijepe žene. Opis ljepote gospođe prelazi u udvornu ponudu službe kada kazivačica ističe svoju spremnost da služi gospođi. Tekst zatim signalizira kraj pohvale ženske ljepote i prelazak na drugi tip iskaza („Nu ostaviv hvale ove“; isto, stih 33, str. 206), a kazivačica nakon toga iznosi ponudu popraćenu kratkim predstavljanjem u kojem hvali svoje vještine.

Sva ta tri važna elementa – signal za promjenu diskursa, prezentacija ponude, predstavljanje kazivača s reklamom – izvedena su u samo tri strofe (S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 33–45, str. 206) od ukupno 45 katrena. U tom strukturno ključnom dijelu pjesme nalazimo prepoznatljiv maskeratni motiv poznat iz firentinskog korpusa, a to je molba kazivača za prelaskom u intimniji prostor: „Dopusti mi da uzidu, / K tebi, da ti sreću vidu“ (S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 38–39, stranica 206). Međutim, Bobaljevićeva *Jeđupka* tom se unutartekstnom naznakom pozicionira bliže serenadi ili podoknici nego firentinskoj maskerati koja se obično izvodi na ulici, pred karnevalskom publikom, ili u kućama imućnijih obitelji. Već je Medini istaknuo to približavanje podoknici kao odmak od funkcije karnevalske poezije: „Smiješno je, pa i ne odgovara cijelji same pokladne pjesme, vidjeti čovjeka preobučena kao ciganku, gdje ide mučke ulicom, pa se ukipi pod prozorom, kazuje pjesmu, pa

³³³ Stihovi Bobaljevićeve *Jeđupke* i *Jeđupke* (tiskano kao *Jegjupka*) nepoznatog autora preuzeti su iz izdanja *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*: Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knj. 8. JAZU. Zagreb. 1876.

opet kući.“³³⁴ Možda se *Jeđupka* i nije izvodila onako kako je to zamislio Medini, premda tekst na to upućuje. Zamolba gospođi da pusti kazivača da se uspne k njoj može biti tek literarna obrada topike poziva na intimniji kontakt između izvođača i recipijenata karnevalskih pjesama, a ne naznaka načina izvedbe. Međutim, prema Šundalić, slični elementi mogu se ipak čitati i kao svojevrsne interne didaskalije, a tada upućuju na razliku između „salonskih maskerata“ pisanih za izvedbu u intimnom prostoru i onih koje su namijenjene izvedbi u javnom prostoru: „Uz hrvatske se jeđupke najčešće vezuje pojam salonske maskerate, što znači da se izvode u interijerima građanskih kuća, da su kulturne, bez lascivnosti, ciničnih ljubavnih aluzija, vulgarnih izraza. Istraživanje sceničnosti (...) dovodi do stanovite korekcije prethodne tvrdnje. Naime, na temelju *internih didaskalija* nazočnih posebice u Mažibradićevoj i Bobaljevićevoj *Jeđupki*, vidljivo je da se glavni lik / maska nalazi na otvorenom prostoru, na ulici, ispod prozora / balkona odabrane gospođe kojoj se obraća...“³³⁵

Predstavljanje kazivača uz reklamu, prepoznatljiva uvodna sastavnica firentinskih maskerata koja, uz narativni otklon, čini gotovu cijelu uvodnu pjesmu hvarske *Jeđupke*, u ovoj je pjesmi izvedeno u samo četiri stiha jedanaestog katrena kada kazivačica moli od gospođe dopuštenje da se uspne k njoj i prorekne joj sudbinu, i to bez materijalne naknade.

Kazivačica se hvali svojim slavnim vještinama:

... er sam tomu veomi znana,
ja Jegjupka, veomi i višta,
a za platu neću ništa, ...

(S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 41–43, stranica 206)

Za razliku od Pelegrinovićeve romske gatara koja u nizu pjesama i sreća svojim adresatima pretkazuje sudbinu, ova Jeđupka to neće učiniti. Sve će ostati na najavi i razradi ponude, slično kao u pjesmama iz firentinskog korpusa, ali bez opsesivne alegorizacije u ključu spolnosti. Bobaljevićeva Jeđupka nije proročica i ne proriče budućnost, nego nudi dijagnostiku i rješenje za problem muške nevjere i problem neuzvraćene ljubavi, slično kao i hvarska Jeđupka u drugoj i petoj pjesmi kraće verzije, ili četvrtoj, sedmoj i osmoj sreći duže verzije. Kao i najstarija hrvatska Jeđupka, Bobaljevićeva maska također naglašava tjelesni

³³⁴ Medini 1902: 156.

³³⁵ Šundalić 2012: 27.

aspekt problema neuzvraćene ljubavi i navodi da bi svaka žena radije bila gladna nego osamljena u postelji:

Za č ja scienju, gola i gladna
da bi svaka voli'a stati,
neg ne mogši sama spati,
privraćav se svu noć hladna.

(S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 81–84, stranica 207)

Također, kao i u hvarskoj jeđupijati, neuzvraćena ljubav manifestira se i na tjelesnoj razini. Njezini su tragovi vidljivi, što se u tekstu izrijeком ističe: „...očima mi, gospo, kažeš / bolest koju čutiš mnogu...“ (S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 129–130, str. 208). Nakon dijagnoze tjelesno vidljivog ljubavnog problema, slijedi razrada motiva prolaznosti vremena u šest katrena (S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 93–112, str. 207–208). Strukturno i sadržajno, ljubavni *carpe diem* nije tek usputni motiv, nego ključna motivacija za rješavanje ljubavnog problema kojim se treba pozabaviti prije nego što prođe mladost i nestane ljepota gospođe. Prije prezentacije konkretnog rješenja za ljubavni problem, kazivačica još jednom traži dozvolu da se uspne k adresatu: „dopustit' mi k tebi uziti, / i otkriti sve srdašce...“ (S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 127–128, str. 208).

U prezentaciji rješenja za neuzvraćenu ljubav i nevjeru Bobaljevićeva Jeđupka je predstavljena kao čarobnica, gotovo fantastično biće. Ne nudi ljekovito bilje, nego „ove dunje i jabuke“ ubrane u ponoć uz izricanje kompleksne magične formule koja je predugačka da se ponovi u sklopu obraćanja gospođi (S. Bobaljević, *Jegjupka*, stihovi 133–148, str. 208–209). U navedenom primjeru pokazna zamjenica skreće pozornost publike na opremu izvođača, a to nije jedini element izvantekstnog konteksta izvedbe koji je u jeđupijatama, kao i u maskeratama, istaknut primjenom deikse: „Navedena je deiksija u tekstovima vrlo česta, njome je obuhvaćen glumišni prostor *ovdje* u kojem se pokazuje scena koja podrazumijeva *ovo slavno mjesto* ili izrijeком *Dubrovnik*, pokazuju se i nude čudesni pripravci, voće (jabuke, dunje), nesretni zaljubljenici.“³³⁶ Uz ljekovite sastojke, ljubavna čarobnica daje i recept: od čarobnog voća gospođa treba pripremiti napitak koji će zajamčiti ljubav i vjernost muškarca koji ga popije. Posljednja tri katrena signaliziraju kraj izvedbe, što je još jedan element koji upućuje na izvedbenost ove *Jeđupke*. Kraj izvedbe naznačen je udvornim

³³⁶ Šundalić 2012: 21.

oproštajem od gospođe pri čemu Jeđupka ne traži materijalnu nagradu, nego samo priliku da nastavi služiti gospođi.

Slične elemente koji upućuju na izvedbenost uočiti ćemo i u drugim samostalnim pjesmama Jeđupki. Ponukani citiranom Medinijevom opaskom o podoknicama i na Petkovićevu tragu,³³⁷ voditi ćemo računa o tome da naznake izvedbenosti ne moraju uvijek biti i dokaz izvođenja teksta, nego mogu upućivati i na prijelaz od pjesama pisanih za izvedbu pred publikom prema pjesmama za čitatelja, uz preuzimanje topike karakteristične za žanrove izvedbenih karnevalskih pjesama maske. U tom ključu promatrat ćemo i prikaz Jeđupke u tim pjesmama. Međutim, kad razmatramo dužinu teksta ili naznake o mjestu izvedbe kao signal autorske intencije što se tiče namjene teksta za izvedbu ili za čitanje, svakako moramo biti oprezni. Ne smijemo zaboraviti, na primjer, da su Tosijeve cingareske s početka 17. stoljeća vrlo dugačke, a među njima nalazimo i „podoknicu“ – prvi *Giardino* podnaslovljen „cingareska za recitaciju jednoj ženi pod prozorom“³³⁸ broji više od devedeset strofa po četiri stiha.

Jeđupka Sabe Bobaljevića također po mnogo čemu odudara od Lovarinijeva opisa tipične cingareske.³³⁹ U njoj ne nalazimo formule za izazivanje samilosti, poput opisa tegobnog putovanja iz dalekih zemalja. Kazivačica nudi gospođi rješenje za konkretan ljubavni problem, u obliku čudesnih dunja i jabuka koje, pripremljene na točno određen način, garantiraju vjernost odabranika. Bobaljevićeva *Jeđupka* najkraća je od svih hrvatskih jeđupijata. Ona tematizira samo jedan od brojnih ljubavnih problema poznatih iz kataloga hvarske ljubavne savjetnice, proročice i travarice, a to je muška nevjera i njezino djelovanje na žensku psihu, ali i tijelo. Problem i rješenje u prvom su planu pjesme, a kazivač je u pozadini: izravno predstavljanje kazivača jako je sažeto, reklama vrlo sažeta, izravna opisna karakterizacija potpuno izostavljena. Posredno, s obzirom na sadržaj djela, Jeđupka je prikazana kao zagovornica ženskog prava na ljubavni (pa i tjelesni) užitak. Gospođi ne nudi rješenje kao proročica ili umješna travarica, nego kao čarobnica.

Od tri *Jeđupke* koje su nastale nakon Pelegrinovićeve kanconijera, jedna je adespotna. Sebastijan Žepić koji je prikupio pjesme tiskane u izdanju *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika* (Zagreb, 1876.) smatra da je ona napisana u razdoblju kojem pripadaju i druge

³³⁷ V. Petković 1950: 109.

³³⁸ Tosi 161?: 5; „Cingaresca da recitare à [sic] una Donna alla Finestra“

³³⁹ Lovarini 1892: 89–90.

pjesme Jeđupki koje smo dosada razmotrili: „Ova je Jegjupka neznana pjesnika (Dubrovčanina, kako veli u priepisu g. L. Zore) primljena u ovu knjigu, jer prvom po svojoj prilici spada u XVI. stoljeće, a drugom da budu sve Jegjupke XVI. veka zajedno...“³⁴⁰ Po Petkoviću, ona je nastala prema talijanskom uzoru: „Anonimnoj dubrovačkoj jeđupijati uzor je ‘Zingaresca nuova’, koju je neki sijenski pjesnik 1582. bio uneo u obnovljeno izdanje djevu pokladnih ‘ventura’.“³⁴¹

Jeđupka nepoznatog autora još je duža od Bobaljevićeve. I ona je pisana osmercima obgrljene rime, a sastoji se od 52 katrena i završne kvintine koju nalazimo i na kraju *Pjesme šestoj gospođi*. Kao i Bobaljevićeva *Jeđupka*, pjesma nepoznatog autora počinje pohvalom ljepote gospođe, međutim, ta ljepota ovdje ima motivacijsku funkciju kao pokretač „radnje“ koja prethodi situaciji susreta s adresatom. Uz početno direktno apostrofiranje adresata, *Jeđupka* naglašava da je došla s istoka vidjeti slavu gospođinu ljepotu o kojoj se govori i u tim dalekim krajevima, a zatim se sažeto predstavlja, uz kratku biografsku crticu, bez ikakve reklame ili naznake ponude:

Tim sam tebi hrlo došla
ja Jegjupka, gospo mila,
da bi ures tvoj vidila,
stanove sam moje ošla.

(n.a., *Jegjupka*, stihovi 5–9, stranica 236)

Prije nego što nastupi u ulozi ljubavnog glasnika, kazivačica prelazi s pohvale ljepoti na sažeti moralni poučak protiv oholosti (n.a., *Jegjupka*, stihovi 17–24, str. 236), a gospođi kratko savjetuje neka bude nježna prema onima koji je vole (n.a., *Jegjupka*, stihovi 29–36, str. 237). Spomenuti poučak i savjet su uvod u ljubavni zagovor. Kao i u završnoj pjesmi kraće verzije najpoznatije *Jeđupke* u hrvatskoj književnosti, kazivačica ima ulogu ljubavne zagovornice koja donosi vijesti o muškarcu koji izgara od ljubavi prema gospođi: „odi jedan, gospo mila, / ki umira cića tebe...“ (n.a., *Jegjupka*, stihovi 37–38, str. 237). Ona ne prijeti snagom društvene osude okrutne žene koja ne uzvraća žarku mušku ljubav, nego moli gospođu da bude milostiva prema nesretniku zato da sama kazivačica ne bi izgubila dobar glas:

³⁴⁰ Žepić 1876: XXVI.

³⁴¹ Petković 1950: 98.

I za mani ne moj da ja
budem priti iz daleče,
i Dubrovnik vas da reče,
da za mani bi rieč moja.

(n.a., *Jegjupka*, stihovi 45–49, stranica 237)

Za razliku od Pelegrinovićeve, kazivačica nepoznatog autora služi se i mitom pa u sljedećem katrenu obećava gospođi da će joj, poslušajući njen ljubavni zagovor, donijeti mnoge darove s istoka, uključujući razno bilje.

Tekst od početka pjesme do petnaestog katrena sadržajno je vrlo zgusnut. Obuhvaća predstavljanje kazivačice s biografskom crticom, hvalu gospođinoj ljepoti, pouku protiv oholosti, poziv na nježnost prema zaljubljenicima, zagovor i opis ljubavnih patnji zaljubljenog muškarca, nagovor i ponudu mita u obliku krasnih darova iz egzotičnih krajeva. I sve to u samo 56 stihova. Tu završava dio teksta namijenjen ulozi zagovornice ljubavi, a počinje nastup kazivačice u ulozi travarice razrađen u čak 16 katrena:

Al nu i sad jesam trave,
ja doniela n'jeke tebi,
svaka kripost ima u sebi,
mnoge moći, mnoge slave.

(n.a., *Jegjupka*, stihovi 57–60, stranica 237)

Jeđupka pokazuje gospođi razne trave koje je donijela i hvali njihove moći. Opisi nekih izloženih trava i pripravaka mogu se čitati i kao maskeratna alegorizacija. Jedna se trava mora u postelji privinuti uz srce uz sljedeći učinak: „činila bi, plam ljuveni / mnogo skoro da oćutiš“ (n.a., *Jegjupka*, stihovi 75–76, str. 237). Tu je i vodica protiv jalovosti, a i čarobna mast „kojom mogu povratiti / mrtva, bolna ozdraviti / d'jevam činit hrlo rasti“ (isto, stihovi 102 – 104, str. 238). Međutim, takvi su momenti rijetki i tek blago aluzivni. Uz poznate lokalne biljke poput javora ili sljeza, Jeđupka nudi i cvijeće s dalekog istoka, a dašak magijskih umijeća kazivačice naznačen je kada ona spominje krv od guštera koja „sve nemoći goni iz nutra“ (isto, stih 110, str. 238).

U sljedećih dvanaest katrena (n.a., *Jegjupka*, stihovi 121–169, str. 238–239) nalazimo varijaciju proširenog predstavljanja kazivača u obliku biografske naracije. Ta naracija nije patetična prezentacija nesretne sudbine kakvu smo vidjeli u uvodnoj pjesmi Pelegrinovićeve *Jeđupke*. S obzirom na to da je pozicionirana u drugom dijelu pjesme, a ne na početku, ona nema funkciju najave nastupa i izvedbe pjesme. Ta naracija je nešto sasvim atipično za firentinske maskerate: razrada lika kazivača kao protagonista.

Pelegrinovićev tekst sadrži brojne naznake posredne karakterizacije kazivačice izvedene kroz odabir tema i pristup adresatima, a Bobaljevićeva *Jeđupka* portretirana je kao plošna maska Ciganke sa čarobnim moćima u skladu s raširenim praznovjerjem. Utoliko su obje podređene funkciji maske, i to karnevalske maske koja omogućuje slobodniji pjesnički pristup ljubavnoj tematici, spuštanje od uzvišene i profinjene emotivne lirike do blaže ili izravnije naznačenog tjelesnog aspekta ljubavi. Biografska uvodna pjesma hvarske *Jeđupke* pozicionirana je i izvedena kao najava nastupa, „priprema terena“ za ponudu usluga izvedena u patetičnom tonu. Međutim, razrađeno predstavljanje kazivača u *Jeđupki* nepoznatog autora nema funkciju najave nastupa i pripreme adresata za prezentaciju ponude jer je kazivačica svoju ponudu već iznijela u prethodnim stihovima. *Jeđupka* ovdje nije tip, nije predstavnik skupine, nije plošna maska ulične gatare i travarice. Ona je razrađen književni lik. Prelazak s maske na razrađeni lik ograničava ambivalentnost teksta i mogućnost interpretativne slobode kakva izvođačima daje priliku da skriveni iza maske možda izraze i vlastita čuvstva u vrijeme karnevala, koje privremeno poništava ili barem ograničava stroga društvena pravila o odnosima među spolovima. Odmak od maske također je odmak od karnevalskih formi: „Maska je vezana s radošću smena i metamorfoza, s veselom relativnošću, s veselim negiranjem identiteta i istoznačnosti, s odricanjem tupe podudarnosti sa samim sobom; maske je u vezi s menjanjima, metamorfozama, narušavanjima prirodnih granica, s ismejavanjem, sa nadimkom (umesto imena); u maski je oličen igrački princip života, u njenoj osnovi leži sasvim poseban uzajamni odnos stvarnosti i slike karakterističan za najstarije obredno-predstavljачke forme.“³⁴² Taj pomak od tipa ili maske do razrađenog lika najvidljivije je signaliziran time što se *Jeđupka* u tekstu predstavlja imenom:

Moje ime, znaj, zove se,
Egripija Vilenica,
slavna, časna taj d'jevica,

³⁴² Bahtin 1978: 49.

slavni'a na sviet (?) ne more se.

(n.a., *Jegjupka*, stihovi 124–125, stranica 238)

Kao Egripija, kazivačica nije više tipizirani predstavnik društvene skupine u funkciji slobodnijeg društvenog kontakta među spolovima za vrijeme karnevala kroz društveno prihvatljivu izvedbu pokladnih pjesama. Maska Jeđupke gubi funkciju predstavnika društvene skupine. Po tome se razlikuje od maskeratnih kazivača za koje Bogdan s pravom ističe: „Što je kazivač manje individualiziran, to je tipičniji za žanr.“³⁴³ Pjesma Egripije objedinjuje elemente cingareski iz Lovarinijeva opisa i Tosijevih cingareski, poput opisa dugog putovanja i lutanja svijetom, formula za izazivanje samilosti, reklame vještina kazivačice i udvorne hvale gospođi, prezentacije ponude koja se ovdje sastoji od čudesnog bilja i savjeta, pa i motiv oproštajnog dara kazivača koji nalazimo i kod Bobaljevića, s temom ljubavnog zagovora iz pjesme *Šestoj gospođi* iz kraće verzije prve hrvatske jeđupijate. Egripija prenosi gospođi vijest o zaljubljenom muškarcu koji izgara od ljubavi i obećava joj nagradu u obliku raznih darova.

Egripija nije samo travarica, nego vrlo moćna „vilenica“ čije su rođenje najavili strašni znakovi:

nebesa se razpuknuše,
zvijeri od gora zamuknuše,
i ptičice ine od svuda;
žive vode prisahoše,
sunce i mjesec potamniše,
zvijezde svjetlos izgubiše...

(n.a., *Jegjupka*, stihovi 142–147, stranica 239)

Petković povezuje prijelaz iz maske u imenovani lik s točno određenim talijanskim predloškom: „I u ovom momentu ugledanje u ‘Cingaresku nuovu’ je nesumnjivo, jer sve vilenice sijenskih cingareska navode svoje ime u prvoj strofi svojih recitacija, samo Hurtenzija, jedina među njima, taj podatak o sebi navodi negde sredinom svoje maskerate...“³⁴⁴ Međutim, tekst se brzo vraća iz cingareskama bliskog kazališnog okvira u

³⁴³ Bogdan 2005: 140.

³⁴⁴ Petković 1950: 100.

karnevalske okvire pjesme maske upućene adresatu, umjesto pjesme o kazivaču, kada kazivačica vrati adresata u žarište, u fokus teksta i izvedbe, s još jednom pohvalom ljepote gospođe kao motivacije putovanja iz dalekih zemalja.

Nakon konvencionalnog udvornog isticanja gospođine ljepote kao dovoljne nagrade na sav trud kazivačice, u tekst se uvodi još jedan element karakterističan za firentinsku maskeratu, a neobičan za pjesme Jeđupke. Naime, tekst upućuje na prisutnost kolektiva prilikom moguće izvedbe: „Ove sa mnoom htješe doći / od istijeh tjech strana“ (n.a., *Jegjupka*, 177–178, str. 240). Pratnja, kao i kazivač, spremna je služiti odabranoj gospođi zbog ljubavi. Pjesma završava slično kao i Bobaljevićeva *Jeđupka*: darivanjem čarobnog voća i kratkim blagoslovom gospođe. Umjesto dunja i jabuka, to su jabuke što ih je Egripiji darovalo „malo diete, bog ljubavi“ (n.a., *Jegjupka*, stih 202, str. 238). Motiv čudesnih jabuka kao oproštajnog dara adresatima nalazimo i na kraju treće i posljednje poznate nasljednice Pelegrinovićeve proročice, travarice i ljubavne savjetnice – *Jeđupke* Horacija Mažibradića.

Horacije Mažibradić (1565. – 1641.), dubrovački građanin skromnijeg imovinskog stanja koji je neko vrijeme služio kao kancelar mljetskoga kneza³⁴⁵ izgradio je svoju Jeđupku kao kompleksan lik s razrađenom biografijom. Njegova Jeđupka je „poznavateljica pučkih ljekarija i vražbina kojima skida uroke i pomaže u liječenju različitih bolesti. No, ona posjeduje i mnoge nadnaravne moći, a tajne ovoga i onoga svijeta naučila je od starice ‘zoroljube’ Zlatoglave...“³⁴⁶ Sagledan u odnosu s drugim hrvatskim jeđupijatama, tekst ove pjesme pomiče kazivača u središte pažnje, gotovo kao proširena inačica biografske komponente hvarske uvodne pjesme u fantastičnoj varijaciji. Mažibradićeva pjesma maske više je pjesma kazivača o kazivaču nego pjesma kazivača s fokusom na adresata. Maska se ovdje odmiče od kazivača plošnog tipa kao prepoznatljivog predstavnika skupine kao i od maske koja skriva autora ili izvođača te postaje fantastički protagonist, a ni ton pjesme ne odgovara karnevalskom raspoloženju, kako je naglasio Pavlović.³⁴⁷

Formalni okvir za pjesničku prezentaciju Jeđupke kao kompleksnog protagonista duža je samostalna pjesma od 686 stihova. Otklon u odnosu na sadržaj i strukturu prethodnih jeđupijata naznačen je i formalnim odmakom od osmeračkih katrena s obgrljenom rimom. U obliku u kojem je očuvana, Mažibradićeva pjesma sastoji se od 113 sestina od četiri unakrsno rimovana osmerca i dva četverca uz produženu završnu strofu.

³⁴⁵ Fališevac 2008: 478.

³⁴⁶ Fališevac 2006: 38.

³⁴⁷ Pavlović 1960: 47.

Prvih šest strofa poduže *Jeđupke* Horacija Mažibradića izgubljeno je. Stoga ne možemo znati je li se kazivačica na samom početku pjesme predstavila mitom o Ciganima kao o prokletom narodu. Identifikacija kazivačice kroz biografsku naraciju u ovoj pjesmi zauzima mnogo istaknutije mjesto nego u drugim pjesmama Jeđupki. S gledišta strukture pjesama maski, predstavljanje kazivača kroz naraciju može imati unutartekstnu funkciju proširene reklame i okvira za privlačenje pažnje adresata. Kod Mažibradića uvodni biografski dio pjesme podsjeća na stihovani *Bildungsroman* o formaciji lika od rane do odrasle dobi. U toj (auto)biografiji kazivača Jeđupka pripovijeda kako ju je u ranoj mladosti prigrllila stroga čarobnica „zoroljuba Zlatoglava“, i to kao služavku i naučnicu. U tome podsjeća na kazivačicu drugog *giardina* iz Tosijeve zbirke *Vaghi, e dilettevoli giardini di cingaresche* (Padova – Bassano, 161?) koju je također u mladosti prihvatila i podučavala starija čarobnica. No, sličnosti između Tosijevih cingareski i Mažibradićeve *Jeđupke* nisu brojne, kao što ističe Petković: „Inače, ni u jednom momentu nije moguće utvrditi neposrednu ovisnost ove dubrovačke maskerate o Tozijevim ‘đardinima’...“³⁴⁸ Tosijeve kazivačice se predstavljaju kratkim biografijama poput čarobnice iz spomenutog drugog *giardina*, ili se uopće ne predstavljaju, nego samo proriču budućnost adresatu, kao u trećem *giardinu*. Tosijevi *giardini* prepuni su fantastičnih bića, zvijeri i likova iz klasičnog panteona i književnosti. Kazivačice spominju Didonu i Eneju, Jupitera, Dijanu, Prosepinu (Perzefonu), Vulkana... U usporedbi s firentinskom karnevalskom poezijom, topika cingareski padovanskog pjesnika podsjeća više na trijumfe nego na maskerate.

U svojevrsnoj biografskoj reklamici vještina čarobnice Mažibradićeve kazivačica nabroja stručna magijska znanja što ih je stekla kod moćne starice: poznavanje zodiijaka, travarstva, životinjskog carstva. Zatim opisuje svoju tugu zbog rastanka od učiteljice Zlatoglave koja je predviđjela vrijeme vlastite smrti i poslala Znahoricu u svijet sa zadatkom da za život zarađuje stečenim znanjem. Opis emocionalnog šoka iskorišten je kao unutartekstni motiv za prvo apostrofiranje adresata u očuvanim strofama najduže dubrovačke jeđupijate. U odmaku od nastupa maski Jeđupki koje svojim adresatima nude savjete i pomoć, Mažibradićeve Jeđupka najprije traži savjet od svojih adresata: „svjetujte me, mē gospoje, / što ću tužna od života“ (H. Mažibradić, *Jeđupka*, stihovi 93–94, str. 218).³⁴⁹ Kratko izravno predstavljanje kazivača, pozicionirano iza narativnog uvoda, popraćeno je elementima reklame i apostrofiranjem adresata:

³⁴⁸ Petković 1950: 106.

³⁴⁹ Stihovi Mažibradićeve *Jeđupke* preuzeti su iz izdanja *Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića*, pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knj. XI. JAZU. Zagreb. 1880.

Imam sobom lieke mnoge
od bogatieh onieh strana
za bogate, za uboge,
čujte sada, ko sam zvana
Znavorica,
mrkolica.

(H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 109–114, stranica 218)

Kao i Egipija nepoznatog pjesnika, Mažibradićeva Znavorica je razrađen lik, a ne tipizirana maska koja predstavlja Rome kao prepoznatljivu društvenu skupinu portretiranu na temelju raširenih predrasuda. Pripada fantastičnom spektru, „nadugo nabraja čudesa koja može da izvede samo maga. Ona je veštica.“³⁵⁰ U svom magijskom djelovanju Znavorica poštuje kodeks udvornosti i socijalne osjetljivosti po savjetu svoje učiteljice. Ali Zlatoglava nije naučila svoju učenicu sve što je mogla, nego samo ono što će joj poslužiti kao zanat, uz sljedeći praktičan savjet: „...ti ne mari / znat' više neg' čim ćeš moć' živit'“ (H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 165–166, str. 220). U predstavljanju svojih vještina, Znavorica nabraja stručna praktična znanja u skladu sa savjetom učiteljice: ženske probleme, proricanje i travarstvo. Ističe da i nije htjela znati više od toga:

Ali ni'esam ni ja htjela
znat' sve stvari segaj svieta,
nego samo ženska djela,
i što nosi dni i ljeta,
i sve trave
ko'e nas zdrave.

(H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 176–182, stranica 220)

Međutim, kada u sljedećih četrnaest katrena (H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 181–264, str. 220–223) detaljno prezentira svoje moći i vještine, uz „ženska djela“ poput brige o ljepoti, lijekova protiv neplodnosti i predviđanja spola nerođene djece, Znavorica se hvali moćima

³⁵⁰ Petković 1950: 108.

koje nadilaze kompetencije običnih travarica i gatarar: može pretvoriti led u plamen, utjecati na vremenske prilike, zavaditi i miriti gradove i sela.

Slično kao Egripija, Znahorica spominje kolektiv – svoju družbu. Međutim, Mažibradićev tekst ne sadrži naznake prisutnosti kolektiva za vrijeme izvedbe. Atipično za karnevalske pjesme maski koje često naglašavaju intimniji kontakt s adresatom kao intenciju iza teksta, Mažibradićeva Jeđupka ističe kako nema vremena dulje se zadržati s gospođama zbog toga što mora obaviti zadatak koji joj je njezina „družba naredila“ (H. Mažibradić, *Jegjupka*, stih 279, str. 223). Lik Znahorice nije gatarar i ne proriče sudbinu pojedinim gospođama. Ona proriče budućnost, ali ne i konkretnu sudbinu pojedinačnih adresata. Znahoričino se proricanje razlikuje od gatanja iz dosad spominjanih talijanskih cingareski koje su bile praćene i uputama o načinu izvedbe.

Naime, Znahorica nije gatarar koja čita budućnost iz dlana adresata, nego proriče kakva će biti godina koja slijedi i pritom daje izričitu vremensku odrednicu. Znahorica poznaje „dni i ljeta“, upoznata je sa stoljetnim kalendarom. Detaljno opisuje kakvo će biti vrijeme, kakve će bolesti harati i kako će zemlja roditi naredne godine, kada će se navršiti „tisuću i šeset lita / i tridest (?) i šest“ (H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 308–309, str. 224). Time se tekst pozicionira vremenski, slično kao što se tekst pjesme o Egripiji pozicionira prostorno, u Dubrovnik.

U tekstu je signalizirana žanrovska svijest autora. Naime, uvodno predstavljanje u samom je tekstu izričito označeno kao promišljen odmak u odnosu na konvencije pjesama maski kroz retoričko pitanje kazivačice kojim se ukazuje na atipično opširan uvod prije prezentacije ponude:

Nu kud zagjoh s besjedami,
tja daleče, o gospoje?
ter ne ukazah prije vami,
pod koprenom ovom što je,
da vidite
što želite.

(H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 373–378, stranica 226)

Dugačak narativni biografski uvod s opisnom prezentacijom fantastičnih vještina i prognoze na temelju stoljetnog kalendara odudaraju od očekivanja u recepciji teksta, formiranih na temelju ranijih hrvatskih jeđupijata i karnevalskih pjesama maski općenito. Uz skretanje pozornosti recipijenta teksta i izvedbe na odmak od konvencije, deiksom se skreće pozornost publike na izvantekstovne izvedbene elemente, na rekvizite. Time se signalizira povratak iz pjesme razrađenog lika moćne čarobnice u varijaciju žanra karnevalske pjesme maske kroz podužu prezentaciju ljekovitih pripravaka koja podsjeća čitatelja na Pelegrinovićevu *Jeđupku*. Mažibradićeva *Jeđupka* predstavlja, hvali i nudi lijekove, kozmetičke pripravke, lokalno bilje poput sljeza i odoljena, recepte za mušku iskrenost i protiv muške nevjere... U prezentaciji ponude, kazivačica poziva primatelje izvedbe da priđu bliže: „pristupite / i uzmite“ (H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 383–384, str. 226). Predlaže gospođama da siđu dolje i same opipaju ponuđene pripravke: „Hoćete li niže siti / da uzme svaka u svû ruku...“ (H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 391–392, str. 226). Prezentacija nekih pripravaka sadrži erotokomičnu aluzivnost:

Oni 'e drugi za udovice:

ka ga ima, zimi i liti

neće joj se, žimi lice!

niedan pečao pri njem sniti:

spi uz njega žena

kako (?) pečena.

(H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 493–498, stranica 229)

Za razliku od gospođa iz drugih jeđupijata, adresati Mažibradićeve *Jeđupke* su sličniji kolektivnom adresatu tipičnih firentinskih maskerata, općenitome „vi“, nego individualiziranim ili pak idealiziranim pojedinačnim gospođama iz drugih jeđupijata. Kazivačica se obraća gospođama pojedinačno i kolektivno, a konkretne savjete i ponude upućuje samo pojedinačnim gospođama. Međutim, o tim izdvojenim adresatima čitatelj iz teksta ne saznaje mnogo, ni posredno ni neposredno, za razliku od odabranih gospođa kojima se obraća Pelegrinovićeva *Jeđupka*. Naime, Mažibradićeva kazivačica upućuje generalizirane savjete primateljima izdvojenima iz skupine adresata, a ne individualizirane savjete prilagođene konkretnim i raznovrsnim problemima pojedinih adresata.

Osim Pelegrinovićeve, nijedna druga poznata hrvatska *Jeđupka* nije u cijelosti strukturirana kao realizacija usluga proricanja budućnosti i savjetovanja niza individualiziranih pojedinačnih adresata s različitim ljubavnim i sličnim problemima. Sukladno tome, nijedna nije podijeljena na posebne pjesme. Takvu strukturu ima jedino Pelegrinovićeva pjesma. Tu razliku između Pelegrinovićeve zbirke i drugih hrvatskih jeđupijata Petković je naglasio označivši Bobaljevićevu, Mažibradićevu i adespotnu *Jeđupku* kao pjesme maski „vilenica“ i naglasivši njihov odmak od izvedbene namjene karnevalskih pjesama: „Preduge i namenjene neostvarivim karnevalskim situacijama, nisu ni mogle da budu recitovane u pokladnom veselju.“³⁵¹

Elemente koji navode na zaključak o izvedbenosti samostalnih jeđupijata, poput deiktičnosti ili završnih oproštaja od adresata, ne moramo nužno tumačiti kao dokaz o tome da su te pjesme pisane za izvedbu. Možemo ih promatrati i kao topiku preuzetu iz izvedbenih pjesama u sklopu varijacije žanrovskog obrasca, kao prijenos topike izvedbenih pjesama karnevalske maske u pjesme namijenjene čitanju, a ne karnevalskoj publici. Takav prijenos potaknut je možda već razrađenom karakterizacijom Pelegrinovićeve kazivačice koja se može uočiti samo ako se hvarska jeđupijata, a posebno zadarska redakcija, sagleda u cjelini, a ne kroz čitanje ili izvedbu nekoliko izdvojenih pjesama u kojoj odabir tekstova za izvedbu ovisi o prigodi, o broju prisutnih osoba, a možda i njihovim odnosima s maskiranim izvođačem. Pomak prezentacije kazivačice od plošne maske ulične gatare koja odražava raširena vjerovanja o romskom narodu do razrađenog i imenovanog protagonista u samostalnim jeđupijatama može se tada promatrati i u tom ključu. Upravo je Mažibradićeva Znahorica, kazivačica naše najduže samostalne jeđupijate, zbog vrlo razrađene biografije kojom se predstavlja, najudaljenija od tipizirane maske u koju se prerađavaju izvođači pjesama pisanih za izvedbu za vrijeme karnevala.

Znahorica, kao i druge Jeđupke, nudi čudesne lijekove, bilje i praškove, uz pregršt uputa za uporabu, a adresatima na oproštaju poklanja jabuke. Mada je pjesma strukturirana kao pjesma individualnog kazivača, Znahorica u nekoliko navrata spominje družinu kojoj se mora pridružiti, što se prezentira kao razlog za završni oproštaj od adresata:

Ni'e na meni stati s vami,
proletješe druge moje
s vjetrom vrh nas visinami:

³⁵¹ Petković 1950: 109.

s bogom! mile me gospoje,
već otidoh
sa drugami,
a srce mi
osta s vami.

(H. Mažibradić, *Jegjupka*, stihovi 678–686, stranica 234)

Dok su adresati firentinskih maskerata i pjesama maski pisanih po uzoru na firentinski korpus neodređeni kolektiv o kojem čitatelj i publika ne saznaju ništa osim onoga što se može doznati iz kratkih apostrofa, jeđupijate su uglavnom naglašeno fokusirane na adresate. Možda su upravo zbog te snažnije usmjerenosti na individualiziranog adresata, odnosno na jednu osobu za vrijeme izvedbe, jeđupijate mnogo manje erotski aluzivne nego firentinske maskerate. Kolektivizacija kazivača i adresata otupljuje oštricu erotokomične metafore, pa i oštricu karnevalske komike općenito, koja ne mora nužno uvijek biti lascivna, dok individualizacija u jeđupijatama može otvoriti prostor za prijelaz u ljubavnu pjesmu, kao u proširenjima iz pjesme *Šestoj gospođi* gdje je maska Ciganke iskorištena za parodiranje lirskih subjekata petrarkističke lirike. Jeđupijate su strukturirane kao izravno obraćanje Jeđupke odabranoj gospođi ili skupini gospođa. Uključuju magijske i fitoterapeutske motive nadahnute lokalnom kulturom i pučkim praznovjerjem u stilu koji zadaje najstarija hrvatska pjesma Jeđupke. Naše su jeđupijate prepoznatljive kao pjesme individualnih kazivačica u širokom rasponu od tipizirane maske romske gatare pa sve do Znahorice i Egripije Vilenice. Pjesme Jeđupki čine zasebnu grupu u kontekstu hrvatskih karnevalskih pjesama maski, oblikovanu mimo firentinskog modela maskerate ili cehovske pjesme.

2.4. Vetranović: prva hrvatska „firentinka“ ili maskerate koje „nijesu živahne“

Potruga za hrvatskim maskeratama na tragu književnopovijesnih izvora dovodi nas do benediktinca Mavra Vetranovića (1482. – 1576.), dubrovačkog pučanina iz trgovačke obitelji, autora četiri maskerate koje svjedoče o formiranoj žanrovskoj svijesti. Slamnig o Vetranoviću kao autoru maskerata naglašava: „Svjestan je da je maskerata posebna pjesnička vrsta, a ne naprosto predložak nastupu maske.“³⁵²

Zore se poslužio upravo jednom maskeratom Mavra Vetranovića kao primjerom povezanosti talijanskih i hrvatskih maskerata u želji da čitateljima dokaže „kako i ova grdna vrsta pjevanja zanjela je Dubrovčane, koji su sljepački išli za Talijancima...“³⁵³ Petković naglašava kako Vetranović „nije bio u mogućnosti da u svojoj mladosti upozna firentinsku karnevalsku poeziju; boravio je u Toskani kada pokladni ‘kanti’ behu zamrli, zamenjeni laudama; kao i svi dubrovački pokladni pesnici, pevao je maskerate u poznijim svojim godinama.“³⁵⁴ Ako je to točno, Vetranović je, kao i mi danas, firentinske maskerate mogao samo čitati. Medini također spominje dubrovačkog svećenika kao jednog od prvih autora maskerata u hrvatskoj književnosti, ali, kao i u slučaju Marulića, čini to s ogradom: „Vetranićeve pjesme mogle bi se prije nazvati pravim pokladnicama, ali nijesu živahne...“³⁵⁵

Pjesme Mavra Vetranovića koje povjesničari hrvatske književnosti najčešće označuju kao maskerate zaista nisu „živahne“, odnosno nisu lascivne. Dok se u tipičnim firentinskim maskeratama komični efekt realizira prijenosom značenja iz sfere materijalne svakodnevice, društveno prihvatljive teme javnih nastupa, u intimnu sferu spolnosti koja postaje društveno prihvatljiva tema zahvaljujući karnevalskom kontekstu, u Vetranovićevim maskeratama takvog prijenosa značenja nema. Bez tipične erotokomične metafore, u čemu se prepoznaje utjecaj firentinskih maskerata na Vetranovićeve?

Najočitiji trag te povezanosti nalazimo u maskerati *Lanci Alemani, trumbetari i pifari*, ispjevanoj unakrsno rimovanim osmercima u 22 katrena s prvom strofom koja se ponavlja iza svake dvije strofe kao pripjev. Već je Zore u svom radu *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme* (Zagreb, 1886.) uočio da se radi o preradi Ottonaiove maskerate *Lanzi che suonano tromboni*, a s njime se složio i Petković koji također naglašava da su *Lanci*

³⁵² Slamnig 1986: 85.

³⁵³ Zore 1886: 147.

³⁵⁴ Petković 1950: 111.

³⁵⁵ Medini 1902: 146.

Aleman, trumbetari i pifari (dalje: *Lanci Alemanni*) jedina Vetranovićeva maskerata „u kojoj se on ugleda u italijansku pokladnu poeziju...“³⁵⁶

Spominjana Ottonaiova maskerata je kraća *frottola* koja se sastoji od uvodnog četverostiha i devet osmerostihova, tipična firentinska maskerata njemačkih plaćenika, pjesma koja jest „živahna“, tj. nije samo komična nego i lascivna. Od Petkovića saznajemo kako je Vetranović ovu maskeratu mogao pročitati ne samo kod Lasce, nego i u zbirci *Canzoni overo mascherate carnascialesche di M. Gio. Battista dell' Ottonaio*, objavljenoj nakon Lascine antologije.³⁵⁷

Tekst Ottonaiove maskerate kod Vetranovića je prerađen, „raguzeiziran, a njemačkih plaćenika bilo je u Dubrovniku kao i po Italiji.“³⁵⁸ Zore je pokazao kako je dubrovački pjesnik „gotovo preveo navedenu pjesmu talijansku raširivši je i namijenivši dakako riječi njemačkih trubača Dubrovčanima; uz to ostavio i koju frazu talijansku izopačenu u njemačkim ustima.“³⁵⁹

Ottonaiova maskerata predstavlja njemačke glazbenike koji su došli u Italiju kao učitelji glazbe zbog toga što su čuli da su Talijani dobro društvo, „Che talian star buon compagne...“ (Ottonaio, *Lanzi che suonano tromboni*, stih 7, u: Guerrini 1883: 228). Firentinski autor u toj se maskerati služi dvama sredstvima za izazivanje komičnog efekta: gramatičkim pogreškama i iskrivljenim izgovorom karakterističnim za maskerate njemačkih plaćenika, ali i erotokomičnom alegorizacijom prezentacije glazbenih instrumenata uz prepoznatljive formule koje signaliziraju prijenos značenja. Prvi tip komike tipičan je za maskerate u kojima su kazivači stranci a drugi je tipičan za firentinsku maskeratu općenito. Kod Vetranovića nema naglašenog komičnog izrugivanja govoru stranaca ni erotokomične alegorizacije, ali to ne znači da njegova prerada firentinske maskerate njemačkih muzičara nije komična.

Vetranovićevi glazbenici podsjećaju na kombinaciju Ottonaiovih glazbenika učitelja koji vole dobro društvo i pijanih Nijemaca iz Giuggiolinih maskerata *Canto di lanzi imbriachi* (u: Guerrini 1883: 184–185) i *Canto di lanzi allegri* (u: Guerrini 1883: 188–189). Iako je izbacio prepoznatljivu erotokomičnu metaforu iz svoje prerade firentinskog predloška, Vetranović je zadržao neke druge žanrovske signale karakteristične za maskeratu, posebno strukturne. Uvodna identifikacija kazivača iz prve strofe izvedena je posredno:

³⁵⁶ Petković 1950: 111.

³⁵⁷ Petković 1950: 111–112.

³⁵⁸ Slamnig 1986: 83.

³⁵⁹ Zore 1884: 147

Mi smo prišli u ove strane,
neka vam je sada znati,
da naučimo Dubrovčane
u trumbune trumbetati.³⁶⁰

(M. Vetranović, *Lanci Alemani*, stihovi 1–4, stranica 248)

Izravna identifikacija slijedi u sljedećoj strofi u kojoj se kazivači predstavljaju kao „lanci trumbetari“ (isto, stih 5). Kazivači zatim obrazlažu svojim adresatima, Dubrovčanima, čime se bave i što ih dovodi u Dubrovnik. Kao što su Ottonaiovi *Lanzi* došli u Italiju podučavati glazbene vještine, potaknuti time su čuli da se Talijani znaju lijepo zabaviti, tako su i Vetranovićevi *Lanci* došli u Dubrovnik zbog toga što su o tom gradu čuli samo lijepe stvari. Međutim, dubrovački gosti portretirani su kao pijanci, bez erotokomične alegorizacije. Oni ne opisuju svoje instrumente, tekst ne sadrži opisne formule o dimenzijama ili čvrstoći kakve bismo očekivali da je riječ o firentinskoj maskerati. Struktura maskerate nije iskorištena za komično tematiziranje spolnih odnosa u kontekstu karnevalske izvedbe, ali maska i karneval ipak su iskorišteni kao okvir za smjehovno.

Motiv stranaca kao veselih pijanaca nije nepoznat u firentinskim maskeratama. Vino i pijanstvo hvale i Lenzonijsvi svirači, *Lanzi tamburini*, koji ističu kako su došli svirati bubnjeve i flaute tamo gdje ima rata i dobrog vina, „dove star guerre e buon vine“ (C. Lenzoni, *Lanzi tamburini*, stih 4; Guerrini 1883: 135). U Vetranovićevoj maskerati *Lanci Alemani*, *trumbetari* i *pifari* komika se ne gradi dosljednim ismijavanjem jezičnih pogrešaka karakterističnih za strance kao osnovi leksika kazivača ni erotokomičnom prezentacijom instrumenata, nego „dobročudnim“ karikaturalnim portretiranjem koje prenaplaćava zanimanje glazbenika za „trinkanje“ i nerazvodnjeno vino. U svojevršnom komičnom antiklimaksu pohvale gradu veseli glazbenici ne hvale slavni grad Dubrovnik zbog produhovljenosti njegovih stanovnika ili važnih postignuća, nego kao mjesto „gdje se trinka u brieme svako“ (M. Vetranović, *Lanci Alemani*, stih 81, str. 250). Ponavljanje kao tehnika ostvarivanja komičnog efekta primijenjeno je dosljedno u prezentaciji kazivača kao pijanaca, kroz motiv nerazvodnjelog vina. Komika se pojačava iskrivljenim glagolom „trinkati“. Kazivači žele sa svojim adresatima piti „vince bez vodice“ (M. Vetranović, *Lanci Alemani*, stih 60, str. 249) i dodatno naglašavaju: „mavasiju ne vodnimo“ (isto, stih 47). Profesionalno

³⁶⁰ Stihovi Vetranovićevih maskerata preuzeti su iz izdanja *Pjesme Mavra Vetrančića Čavčića*, Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić. Stari pisci hrvatski, knj. 3. JAZU. Zagreb. 1871.

zanimanje glazbenika i zanimanje glazbenika za vino povezano je paralelizmom na tjelesnoj razini. Kad sviraju i kad piju, glazbenici „nadimaju čeljusti“:

Nu ne viemo druge stvari
neg čeljusti nadimati,
u trumbete pod pifari
i fraskune nagibati...

(M. Vetranović, *Lanci Alemani*, stihovi 41–44, stranica 249)

U prijenosu udvorne topike službe u karnevalsku poeziju, kao i većina kazivača koji u firentinskim maskeratama nude poduku, Vetranovićevi njemački muzičari ne traže novčanu nagradu za ponuđenu poduku: „a nećemo od vas platu, ner da s vami potrinkamo, kad svršimo pimfaratu“ (M. Vetranović, *Lanci Alemani*, stihovi 10–11, str. 248). Iako se Vetranovićeva maskerata glazbenika ne može čitati u erotokomičnom ključu karakterističnom za tipičnu firentinsku cehovsku pjesmu, nego kao dobroćudna karikatura,³⁶¹ ona zadržava prepoznatljivu osnovnu strukturu firentinske maskerate i karnevalsku komiku.

Medini se ograđuje od Vetranovića kao autora maskerata ponajviše zbog nedostatka šaljivog tona, zbog toga što su Vetranovićeve maskerate više lokal-patriotske nego komične, i napominje: „... jedno, u čem su odvojile, to je žarka ljubav prama rodnome gradu.“³⁶² U tome je taj naš stari povjesničar književnosti u cijelosti u pravu. Osim Nijemaca koji kao učitelji glazbe dolaze u Dubrovnik potaknuti slavom toga grada i njegovih stanovnika, a galantno i komično traže samo nerazblaženoga vina kao naknadu i nagradu za svoje usluge, kao kazivače Vetranovićevih maskerata nalazimo i trgovce koji su došli u slavni Dubrovnik sa željom da se u njemu nastane i bave svojim zanimanjem, kao i pastire koji također žele postati stanovnicima Dubrovnika, između ostalog i zbog ljepote njegovih djevojaka.

Kao i maskerata njemačkih glazbenika, pjesma *Trgovci Armeni i Indijani* (dalje *Trgovci*) ispjevana je unakrsno rimovanim osmercima, s prvom strofom kao pripjevom, ali je sa svojih 66 katrena tri puta duža. Strukturirana je kao tipična maskerata, monolog kazivača „koji je postavljen kao predstavnik neke profesije, staleža, neke skupine ljudi; izlaganje je u prvom licu a oslovljavaju se neposredni primaoci (slušaoci).“³⁶³

³⁶¹ V. Propp 1984: 137–145.

³⁶² Medini, 1902: 146.

³⁶³ Slamnig 1986: 81.

Kazivači se predstavljaju izravno kao „mi Arabi s Indijani“ (M. Vetranović, *Trgovci*, stih 3, str. 230) u prvoj strofi koja počinje apostrofiranjem adresata, plemenitih Dubrovčana. Strukturno, u pjesmi možemo prepoznati nekoliko cjelina: pohvalu gradu, narativni opis putovanja, zamolbu adresatima i, na kraju, tipični maskeratni nastup kazivača kao predstavnika trgovačke profesije.

Pohvala grada u kojem se maskerata izvodi nije nepoznat motiv u firentinskim karnevalskim pjesmama, mada će Petković istaknuti kako toskanski autori hvale slavnu Firencu zato da pohvale i uzveličaju njezinoga kneza i poznatog pjesničkog mecenu: „Vetranović se nije poveo za pokladnim pesmama koje su isticale sreću i blagostanje Firenze; trionfi Bibiene, Andolina i Nardija u stvari bili su hvalospjevi namenjeni Lorencu il Manjifiku.“³⁶⁴ Hvalospjevi gradu u firentinskim karnevalskim pjesmama nisu ograničeni na trijumfe i maskerate stranaca. Pogledajmo kao primjer hvalu ljepoti Firenze i pravednosti njezinog vladara iz Giambullarijeve maskerate majstora izrade tijesta *Canto di maestri di far fogli* (u: Guerrini 1883: 133–135) koja nakon rodoljubnog uvoda prelazi u lascivnu cehovsku pjesmu:

La giustizia e bontà somma e sincera	<i>Pravednost i dobrota najviša i iskrena</i>
Che nel Signor si mostra,	<i>Što se u Gospodinu pokazuje,</i>
Colla tanto lodata beltà vera	<i>Uz mnogo hvaljenu ljepotu pravu</i>
Della cittade vostra,	<i>Vašega grada,</i>
Fanno, che l'arte nostra,	<i>Zasluzne su za to da umijeće naše</i>
Vi mostriam volentieri...	<i>Rado vam pokazujemo...</i>

(P. F. Giambullari, *Canto di maestri di far fogli*, stihovi 4–9,
Guerrini 1883: 133)

Kako vidimo, naglašeni lokal-patriotizam nije nepoznat ni u firentinskim maskeratama. Pohvala gradu iz dubrovačke maskerate armenskih i indijskih trgovaca zauzima više od polovice teksta, odnosno prva 34 katrena, dok prijelaz u lascivnost u potpunosti izostaje.

Slava i hvaljena gostoljubivost grada Dubrovnika uvodno se prezentira kao motiv putovanja kazivača trgovaca. Kazivači prenose svojim adresatima što se sve govori o njihovu gradu, a zatim ističu da su se osvjedočili kako su sve pohvale istinite. Hvale bogatstvo grada i gostoljubivost. Pohvale kazivača upućene su „plemenitim Dubrovčanima“ i, kao u

³⁶⁴ Petković 1950: 112.

prethodnom talijanskom primjeru, potvrđuju legitimitet i opravdanost postojećeg društvenog poretka i tako mu daju svojevrsnu literarnu ovjeru. U tom smislu, one su naglašeno političke. Kazivači hvale „svu gospodu plemenitu / i razumnu i veliku“ (M. Vetranović, *Trgovci...*, stihovi 23–24, str. 231) i diplomatske vještine dubrovačke gospode: „Ter vas kralji ter vas bani / milostivo svud primaju...“ (isto, stihovi 41–42, str. 231). Međutim, s obzirom na to da trgovci ističu kako dubrovačka gospoda uživaju ugled kod istočnog carstva „koje shara i pogubi / i poplesa sve krstjanstvo“ (isto, stihovi 55–56, str. 232), čini se da pohvale upućene vlasteli sadrže i pokoju žaoku.

Opis putovanja kazivača do Dubrovnika čini drugu cjelinu u strukturi pjesme. Putovanje je opisano kao opasno i tegobno, s elementima pustolovnih priča, ali i kreaturama iz fantastičnog i egzotičnog bestijarija: zmajevima, grifonima, harpijama, tigrovima, kentaurima... Narativni opis putovanja završava zamolbom adresatima da dopuste trgovcima, koji su prešli tako tegoban put, da se nastane u hvaljenom gradu.

U usporedbi sa strukturom tipične firentinske maskerate opširna pohvala grada i prepričavanje putovanja imaju funkciju proširenog reklamnog uvoda u prezentaciju zamolbe za „poslovnim nastanom“ koju kazivači upućuju dubrovačkoj vlasteli i ponudu koju iznose kao tipični predstavnici trgovačke profesije. Oni predstavljaju, hvale i nude raznovrsnu robu: drago kamenje, bisere, zlato i razne birane egzotične proizvode „ki se ovdi ne nahode“ (M. Vetranović, *Trgovci...*, stih 240, str. 236). Slamnig ističe vezu između prezentacije robe i fantastičnih detalja iz opisa putovanja kao kontrapunkt između mimezisa i fantastike: „Armeni i Indijani izlažu, dakle, robu koja orijentalnim trgovcima i odgovara, i nema niti jedne lažne robe; radi se, znači, o realističnom detalju. Kako je ipak očita literarna srodnost toga nizanja s onim fantastičnim nizanjem u istoj pjesmi, time se stvara posebna napetost.“³⁶⁵

Međutim, bez prijenosa značenja na razinu tjelesnog i seksualnog, prezentacija proizvoda nije komična, a poziv plemenitim Dubrovčanima da se približe kazivačima samo je odjek sličnih momenata iz firentinskih maskerata ili naših jeđupijata, tek forma lišena pripadajućeg erotokomičnog sadržaja:

A sad bliže pristupajte
tko će s nami trgovati ;
ter na volju obirajte,

³⁶⁵ Slamnig 1986: 82.

što hoćete trgovati.

(M. Vetranović, *Trgovci*, stihovi 245–248, str. 236–237)

Za razliku od maskerata kazivača iz dalekih krajeva koji nastupaju kao predstavnici profesija glazbenika i trgovaca, kazivači maskerate *Pastiri* obraćaju se tipičnim adresatima firentinske maskerate – ženama, zatim tipičnim Vetranovićevim adresatima – Dubrovčanima, i, na kraju, atipičnim adresatima koje još nismo sreli u pjesmama maski – glumcima. Kao i druge Vetranovićeve maskerate, i ova je pjesma od četrdeset strofa pisana osmeračkim unakrsno rimovanim katrenima s prvom strofom kao pripjevom.

Pjesma pastira počinje kao tipična maskerata, u skladu sa žanrovskim obrascem. Kazivači se izravno predstavljaju u prvoj strofi, uz apostrofiranje adresata:

O gospoje prigizdave

Izljezli smo mi pastiri

Tamo daleč iz dubrave,

Gdi se poje, gdi se sviri...

(M. Vetranović, *Pastiri*, stihovi 1–4, stranica 243)

Iako počinje izravnim predstavljanjem kazivača kao tipična firentinska maskerata, strukturirana je sasvim drukčije, premda donekle usporedivo s pjesmom trgovaca iz Armenije i Indije.

Iz dubrave, koja je opisana kao pastoralna idila u kojoj pastiri sviraju i pjevaju u društvu lijepih vila, kazivači dolaze u Dubrovnik potaknuti pričama o slavi tog grada. Međutim, njihova motivacija je drukčija od motivacije kazivača iz maskerate trgovaca; ona nije politička ili poslovna, nego ljubavna, ali i karnevalska, vezana za svečanosti i zabave. Pastiri nisu portretirani kao politički osviješteni poslovni ljudi koji dolaze u Dubrovnik motivirani plemenitošću i razumnom vladavinom dubrovačke gospode ili vlastitim poslovnim interesima. Ljepota, ljubav i vesele zabave njihova su motivacija, oni silaze s planina u Dubrovnik potaknuti pričama o ljepoti njegovih dama i zabava „gdi se sviri, gdi se poje, / gdi su tanci, gdi su hore / gdje se ljepše vile goje / ner su naše posrjed gore“ (M. Vetranović, *Pastiri*, stihovi 105–108, str. 246).

Umjesto pohvale gradu i vladajućoj eliti u skladu s poslovnim interesima maskiranog kolektiva koji predstavlja profesionalne trgovce, u pjesmi pastira nalazimo pastoralno-idilični

opis ugodnog života u prirodi gdje kazivači provode ugodno vrijeme s vilama. Kao i u slučaju poziva trgovaca publici da pristupi i razgleda ponuđenu robu, Vetranović ni u ovoj maskerati ne koristi mogućnost za erotokomični prijenos značenja. Naime, nakon prezentacije idiličnog života u prirodi punog uživanja i plesa s vilama, kazivači upućuju svoju zamolbu muškim adresatima:

da se s vami veselimo ;
za što su nam vaše vile,
koje ovdje s nami stoje,
veće drage i više mile
neg dubravom ke se goje.

(M. Vetranović, *Pastiri*, stihovi 116–120, stranica 246)

Ta promjena adresata iz ženskog u muški kolektiv dodatno zatvara mogućnost čitanja ove maskerate u erotokomičnom ključu, a posljednja promjena adresata signalizira kraj pjesme i najavljuje nastup sljedeće skupine ili početak plesne zabave. Kazivači se obraćaju glumcima od kojih traže da pripreme svirale i najavljuju ples „kad se vidi tko će bolje, / tančac vode mi pastiri, / poplesati ovoj polje“ (M. Vetranović, *Pastiri*, stihovi 154–156, str. 247). To upućuje na moguću izvedbu maskerate kao uvod u izvantekstno zbivanje, što nije neuobičajeno za karnevalske pjesme. Na primjer, u Lascinoj maskerati mačevalaca *Canto degli schermidori* (u: Guerrini 1883: 282–283) kazivači najavljuju nastup koji će se dogoditi dan poslije izvedbe maskerate:

Doman noi metterem l'insegna dove	<i>Sutra stavit ćemo znamen ondje</i>
Fia nostra residenza,	<i>Gdje ćemo se smjestiti,</i>
E quivi l'alte prove	<i>I gdje dokaze vrijedne</i>
Farem vedervi per isperienza...	<i>Iz prve ruke ćemo vam pokazati...</i>

(Lasca, *Canto degli schermidori*, stihovi 52–55, u: Guerrini 1883: 283)

Na temelju analize firentinskog korpusa, između ostalog, kao obilježja po kojima prepoznamo maskeratu izdvojili smo strukturu izvedbene monološke pjesme u kojoj se maske kao kazivači izravno obraćaju adresatima. Te elemente nalazimo u Vetranovićevim maskeratama, i to ne samo u tri spomenute maskerate nego i u maskerati *Dvie robinjice*,

također ispjevanoj unakrsno rimovanim osmercima u 58 katrena s prvom strofom kao pripjevom.

Motiv robinja nije nepoznat u hrvatskoj ranonovovjekovnoj književnosti. Naći ćemo ga u pjesmi „Čudan san“ Džore Držića, zatim kod Lucića i Vetranovića, a Prosperov Novak tumači taj motiv kao odraz zaokupljenosti hrvatskih pisaca temom slobode: „Motiv zaslužnjene i potom oslobođene djevojke jedan je od centralnih korelativa kojim su najstariji pisci hrvatski izražavali emociju svoje trajne vezanosti i tragične neslobode.“³⁶⁶ Robinje se spominju i u firentinskom korpusu, ali samo u pjesmi nepoznatog autora o trgovcima robinjama *Mercanti di stiave* (u: Guerrini 1883: 333). Kazivači te kratke udvorne pjesme od samo tri sestine nisu robinje, nego trgovci koji žele pokloniti robinje knezu u znak ljubavi i poštovanja.

Dvie robinjice su atipična maskerata s promjenom kazivača. Naime, u prvih 45 katrena kazivači su robinje koje se obraćaju uobičajenim Vetranovićevim adresatima, Dubrovčanima, sa zamolbom da budu otkupljene. Njihovu zamolbu dopunjuje pjesma druge skupine kazivača, gusara koji nude robinje na prodaju. Pjesma gusara je pjesma prezentacije robe, a roba su same robinje koje su kazivačice prvog dijela pjesme. Promjena kazivača u tekstu je naznačena svojevrsnom didaskalijom „Gusari odgovaraju“.

Promjenu kazivača nalazimo i u karnevalskoj pjesmi staraca i nimfi nepoznatog autora *Vecchi e ninfe* (u: Guerrini 1883: 78–79) koja je ipak sličnija kontrastima, pjesmama koje su pisane u obliku dijaloga, nego tipičnoj cehovskoj pjesmi. Vetranovićeva maskerata robinja i gusara nije strukturirana kao dijalog, već se sastoji od dva monologa: adresatima se najprije obraćaju robinjice, a zatim gusari. Pjesma počinje izravnim predstavljanjem robinjica. Nakon što su se predstavile, kazivačice mole adresate da ih pažljivo saslušaju:

Za toj željno svieh molimo,

da budete mirno stati,

dokli žalos pobrojimo,

koju mlados naša pati.

(M. Vetranović, *Dvie robinjice*, stihovi 5–8, stranica 237)

Izvan konteksta maskerate, sagledane u odnosu na druge hrvatske književne robinje, Vetranovićeve robinje mogu se interpretirati i kao odraz političkih težnji, po Slobodanu

³⁶⁶ Prosperov Novak 1976: 185.

Prosperovu Novaku, „Vetranović u ovoj maskerati prvi u okviru korelativa robinje (...) konkretizira zbivanje prostorno pa i politički“³⁶⁷ u Dubrovniku kao gradu slobode. I Antun Pavešković ističe političke konotacije motiva robinja: „Izravna projekcija spasa u prostor Grada, vizija Dubrovnika kao osloboditelja, dokaz je koliko tjeskoba robinje estetski eksternalizira kolektivnu svijest hrvatskog naroda pritisnuta ratnim kaosom uz kojega nema stvarnog spasa, iz kojega se može pobjeći samo u Dubrovnik, ali ne stvarni grad, nego u Grad kao metonimiju slobode.“³⁶⁸ Međutim, strogo u kontekstu maskerate, narativno predstavljanje robinja u patetičnom tonu uz zamolbe za slobodom u maskeratnoj strukturi ima funkciju detaljne prezentacije ponude koju zatim gusari, trgovci koji žele prodati robinje, nadopunjuju i konkretiziraju određujući cijenu svojoj robi: „suhieh dukat tri hiljade“ (M. Vetranović, *Dvie robinjice*, stih 215, str. 243).

Pjesma robinja sa svojih je 45 katrena više nego trostruko duža od odgovora gusara u 13 strofa. Strukturirana je kao direktno obraćanje adresatima uz predstavljanje kazivača u narativnom okviru kroz dramatičnu priču o otmici i nesretnoj sudbini robinja, armenskih sestara plemenitog podrijetla koje su gusari oteli dok su u planini brale cvijeće. Priroda u kojoj su boravile djevojke opisana je idilično, slično kao u maskerati pastira: „Vetranovićeve maske ističu lepotu prirode u kojoj su boravile. ‘Robinjice’ su brale ruže i karanfile po livadama, dok je posvuda oko njih mirisalo rajsko cveće i slavuj biglisao ‘od veselja i ljubavi’, na javoru, pored bistra jezera.“³⁶⁹ Nakon što su pred samu zoru sjele da se odmore na obali jezera, sestre su začule slavu kako pjeva, pa su i same zapjevale. Njihove glasove čuli su gusari koji su ih zatim napali i zarobili. Na dugom putu od planina gdje su otete pa sve do Dubrovnika, nitko ih nije otkupio od otmičara koji ih svezane vode sa sobom i pokušavaju ih prodati. Patetična prezentacija nevolja kazivača u funkciji je motivacije adresata kao potencijalnih otkupitelja robinja, što se u tekstu izričito navodi:

Grozne suze ter ronimo,
toli plačne u žalosti,
jeda koga priklonimo,
i k ljubavi i k milosti ...

(M. Vetranović, *Dvie robinjice*, stihovi 137–140, stranica 241)

³⁶⁷ Prosperov Novak 1976: 192.

³⁶⁸ Pavešković 2012: 238

³⁶⁹ Petković 1950: 114.

Robinje prezentiraju svoju slobodu kao isplativu investiciju i naglašavaju da će njihova plemenita majka „za jedan dukat do sto vrati“ (M. Vetranović, *Dvie robinjice*, stih 180, str. 242). Prezentaciju dopunjuju gusari koji najprije ukratko opisuju kako su oteli djevojke. Nakon kratke prezentacije robinja ponuđenih na prodaju, gusari se izravno predstavljaju kao „mi gusari Persijani“ (M. Vetranović, *Dvie robinjice*, stih 212, str. 243) i zatim nude svoju robu, tj. robinje, na prodaju s popustom: „tretju ćemo odpuštiti / hiljadicu od naše plate“ (isto, stihovi 223–224). Maskerata završava udvornim obraćanjem potencijalnim kupcima:

i od gusarske naše družbe,
o gospodo Dubrovačka,
biti vam će svake službe,
i na službi ljubav svaka ...

(M. Vetranović, *Dvie robinjice* stihovi 229–232, stranica 243)

Vetranovićeva maskerata robinja i gusara ima sve strukturne elemente tipične maskerate: predstavljanje kazivača, obraćanje adresatima, reklamnu prezentaciju ponude (u patetičnom tonu). Međutim, bez obzira na to što su svi osnovni strukturni dijelovi prepoznatljivi i prisutni u tekstu, struktura te maskerate u cjelini ipak je vrlo neobična i atipična zbog opširne naracije i promjene kazivača. Naime, to je maskerata u kojoj ponuđena roba postaje kazivač i prezentira samu sebe, a gusari koji nastupaju kao trgovci, tipični kazivači maskerata iz svijeta rada, samo nastavljaju prezentaciju robinja i navode njihovu cijenu s popustom. Pjesma gusara ne sadrži razrađenu reklamu i prezentaciju ponude, nego dopunjuje opširnu prezentaciju robinja i konkretizira ponudu. Dok pjesma robinja ima funkciju proširene i narativne prezentacije ponude, pjesma gusara koji su ponuđači prezentirane robe konkretizira ponudu i tako nadopunjuje prezentaciju prve skupine kazivača.

„Nitko ne spori da je Vetranović napisao bar četiri maskerate...“,³⁷⁰ istaknuo je Slamnig. Te četiri nesporne maskerate upravo su pjesme koje smo pomnije razmotrili: *Lanci Alemanni*, *trumbetari i pifari*, *Trgovci Armeni i Indijani*, *Pastiri* i *Dvie robinjice*.

Povezanost tih maskerata s firentinskim korpusom najočitija je u prvoj spomenutoj maskerati kao preradi Ottonaiove maskerate njemačkih glazbenika. Sve četiri pjesme uključuju elemente strukture tipične firentinske maskerate, od predstavljanja kazivača i apostrofiranja adresata do prezentacije ponude, a strukturirane su kao izravno obraćanje kazivača

³⁷⁰ Slamnig 1986: 81.

adresatima. Osim robinja koje pripovijedaju priču o svojoj otmici, kazivači tih maskerata su predstavnici zanimanja, pa tako čak i gusari nastupaju kao trgovci koji nude robu na prodaju. „U svim maskeratama besjednici dolaze iz nekog tuđinskog kraja u Dubrovnik,“³⁷¹ kako primjećuje Slamnig, hvale grad i njegove stanovnike u pjesmama koje nisu erotokomične. Komična je samo maskerata glazbenika, prerada firentinskog predloška. U sve četiri pjesme adresati su samo Dubrovčani ili pak žene, glumci i Dubrovčani. Žene, inače tipične adresate firentinskih maskerata, nalazimo samo u maskerati *Pastiri* u kojoj se kazivači obraćaju gospođama, ali i preslavnim Dubrovčanima. Sve su pisane osmeračkim katrenima, s prvom strofom koja se ponavlja kao pripjev. Prema Slamnigu, „možda se radilo o zornoj recitaciji ili pjevanju toga pripjeva.“³⁷² Po formi i strukturi, kao samostalne pjesme kolektivnih kazivača koji se obraćaju kolektivu generaliziranih adresata, Vetranovićeve maskerate srodne su tipičnoj firentinskoj maskerati. Ipak, one nisu pjesnički okvir za erotokomičnu karnevalizaciju različitih zanimanja koje predstavljaju kazivači – trgovci, gusari kao trgovci robljem, pastiri, putujući glazbenici – pa ni za karnevalizaciju motiva zarobljenih djevojaka.

Pavešković uočava naglašenu prisutnost rodoljubne topike u Vetranovićevim maskeratama: „Rodoljublje je Vetranović utkao u temelje još jednog genrea čiji je na dubrovačkoj književnoj pozornici upravo on začetnik. Naime, ako uzmemo da je Džore Držić svojom pjesmom *Čudan san* između ostalog, rudimentarno projicirao i prostor maskerate, tada razvijenu maskeratu nalazimo tek u Vetranovićevu stvaralaštvu.“³⁷³ Kako ističe Petković, Vetranovićeve maskerate odudaraju od žanrovskog obrasca u tolikoj mjeri da ih se može čitati kao posebnu vrstu pjesama maski: „Lišene alegorije, bez frivolnosti, i bez ljubavnih uzdaha, pune idiličnih scena, i avantura, razvučene i sa često ponovljenim refrenima, Vetranovićeve pokladne pesme označuju sasvim zasebnu vrstu maskerata...“³⁷⁴

Vetranovićeve maskerate su raznovrsne. Pjesma pijanih glazbenika je lokalizirana prerada firentinske maskerate iz posebne grupe maskerata koje su poznate kao *canti dei lanzi*. Te maskerate nisu nužno erotokomične, nego se u njima komika ostvaruje zamjetnim odklonom od lokalnog izgovora i gramatičkim pogreškama što kazivače identificira kao strance. Erotokomičnu metaforu koja je karakteristična za maskeratne kazivače iz svijeta rada kod Vetranovića nećemo naći. U preostale tri pjesme struktura maskerate postaje okvir za sadržaje koji nisu tipični za karnevalsku veselost kakvu očekujemo od maskerata, a to su pastoralna

³⁷¹ Slamnig 1986: 83.

³⁷² Slamnig 1986: 83.

³⁷³ Pavešković 2012: 206.

³⁷⁴ Petković 1950: 114.

topika i pohvala gradu bez parodijskog odmaka. *Dvie robinjice* ustvari su narativna pjesma o otmici djevojaka s elementima pastorale, *Pastiri* su većim dijelom pastoralna, a *Trgovci Armeni i Indijani* politička lauda, pohvala gradu i vladajućem staležu koja prelazi u prezentaciju ponude trgovaca, bez maskeratne komike. Mavro Vetranović je autor prve hrvatske „firentinke“ po uzoru na maskerate *lanza* i tri maskerate sa snažnijim otklonom od firentinskih maskerata: narativne, pastoralne i ispjevane bez erotokomičnih metafora.

2.5. Izvan karnevalskog okvira: pseudomaskerate i „heroikomične“ pjesme

Vetranovićeve četiri pjesme maski sa strukturnim elementima koji podsjećaju na tipičnu firentinsku maskeratu su prve hrvatske maskerate sastavljene po uzoru na firentinski obrazac. U književnopovijesnim izvorima one su prepoznate kao maskerate. Međutim, postoji i nekoliko pjesama istog autora koje nisu uvijek označene kao maskerate, premda ih neki povjesničari književnosti čitaju na taj način, kako saznajemo od Slamniga: „Neki autori, međutim, pomišljaju da bi neke druge Vetranovićeve pjesme mogle biti maskerate, ili srodne njima.“³⁷⁵ Na primjer, Petković navodi nekoliko maskerati srodnih pjesama dubrovačkog benediktinca koje označuje kao pseudomaskerate. To su tri pjesme u kojima se kazivačica predstavlja kao Orlača riđanka te dvije pjesme naslovljene *Remeta*. Skupini dubrovačkih pseudomaskerata pripadaju, po Petkoviću, i Sasinova *Robinja* i Bobaljevićeva *Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubljena*.³⁷⁶

Prije analize pjesama koje označuje kao pseudomaskerate, Petković navodi: „Dubrovački pokladni pesnici dali su ponekim svojim pismama osobine sijenskih cingareska i firentinskih pokladnih kancona, iako ih nisu bili namenili pokladnim situacijama. Većinu tih pesama oni su ispevali ugledavši se u literarna dela koja ne pripadaju karnevalskoj poeziji.“³⁷⁷ Prema tome, za Petkovića, pseudomaskerate su pjesme koje nisu namijenjene za izvedbu u sklopu karnevalskih zbivanja.

Nama su danas dostupni uglavnom samo tekstovi i najčešće nemamo podataka o tome kad se neka određena pjesma izvodila i kako. U takvim slučajevima, bez povijesnih izvora koji govore o načinu izvedbe, analiza teksta neće uvijek otkriti dovoljno tragova po kojima bismo mogli zaključiti je li neka pjesma pisana za karnevalsku izvedbu ili nije, za razliku od pjesama iz firentinskog korpusa koje su izrijekom u naslovima antologija označene kao karnevalske pjesme ili *canti carnascialeschi*. Kako ističe Slamnig, „imamo književni tekst u rukama, pa i danas o njemu govorimo razmatrajući ga, a nisu poklade, niti je tko od nas maskiran.“³⁷⁸

Sam književni tekst bit će nam ipak dovoljan za razlikovanje maskerata od Petkovićevih pseudomaskerata, a u tome će nam pomoći sam Petković koji ističe sljedeću razliku, na

³⁷⁵ Slamnig 1986: 814.

³⁷⁶ Petković 1950: 130–132.

³⁷⁷ Petković 1950: 129.

³⁷⁸ Slamnig 1986: 81.

primjer, između Vetranovićeve Orlače i kazivača maskerata: „No ona svoje žučne prekore i uvrede ne upućuje karnevalskoj svetini, već ribarima bliže okolice dubrovačke.“³⁷⁹

Pavešković čita pjesme Orlače u ključu političke satire: „Od Vetranovićevih političkih satira svakako su najpoznatije tri: *Orlača riđanka Peraštu govori*, *Orlača riđanka Kotoru govori* *pronostik* i *Orlača riđanka rečeno u Blatu ribarom*.“³⁸⁰ Za razliku od maskerate, satirične *Orlače* pisane su dvostruko rimovanim dvanaestercom, a ne osmeračkim katrenima. Pogledajmo prvo apostrofiranje adresata iz pjesme Orlače upućene ribarima iz Blata. Ono nije pozicionirano na početku pjesme, nego tek u 57. stihu:

Riet vam ću još veću, o blatski ribari,

da pticu loveću ulove ptičari.

A sami scienite, tako vi bit zdravo,

kako sviet hinite je li tako pravo?³⁸¹

(M. Vetranović, *Orlača riđanka rečeno u Blatu ribarom* stihovi 57–60, stranica 214)

Pjesma ne počinje apostrofiranjem primatelja teksta ili izvedbe teksta, nego pohvalom Isusa Krista i predstavljanjem kazivača. Orlača se predstavlja kao „vlaška sibila, kako svak znat more“ (stih 22, str. 213) koja je čudesnim objavljenjem dobila zadatak da ribarima u Blatu prenese božju poruku. Poruka je politička: moraju surađivati s Dubrovnikom. Ista poruka upućena je Peraštanima, u nešto oštrijem tonu:

Er zna bog i sveti, er ste Peraštani

svi male pameti i šupljieh moždani...

(M. Vetranović, *Orlača riđanka Peraštu*, stihovi 57–60, stranica 214)

Adresati Orlačina proročanstva ili „pronostika“ su mještani kojima se upućuje politička poruka o važnosti suradnje s Dubrovnikom. Povijesnu pozadinu satirične invektive protiv Peraštana obrazlaže Pavešković: „Nerijetko su se isticali i pomorskom i kopnenom pljačkom dubrovačkih dobara, a kao i Kotorani (i tu će biti glavni razlog pjesnikove nesnošljivosti) bili su podanici Republike Sv. Marka, tradicionalno najsnažnijeg dubrovačkog suparnika.“³⁸²

³⁷⁹ Petković 1950: 130.

³⁸⁰ Pavešković 2012: 203.

³⁸¹ Stihovi iz Vetranovićevih pjesama Orlače preuzeti su iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, Dio I., sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić. Stari pisci hrvatski, knj. 3. JAZU, Zagreb, 1871.

³⁸² Pavešković 2012: 203.

Vetranovićeve političko-satirične pjesme sastavljene kao obraćanje Orlače ridanke mještanima Kotora, Perašta i Blata svakako podsjećaju na karnevalske pjesme maski po tome što su strukturirane kao monološke pjesme kazivača koji se obraća adresatima, kako navodi Plejić Poje u svom radu iz 2007.: „Njihov komunikacijski ustroj, odnosno izravno obraćanje kazivačice publici, kao i brojni signalni vanjskog dijaloga, kao što su vokativi, imperativi i retorička pitanja, afektivni uzvici i, naravno, *ich-forma*, doista upućuju na sličnost s maskeratama. (...)“³⁸³

Uloga, međutim, nije isto što i maska. Maska je mnogo šira, a istodobno i mnogo plošnija od uloge. U tome leži osnovna razlika između karnevalske maske i razrađenog lika, između maskerata i pjesme uloge, između maskerata gataru ili proročica i pjesama Orlače. Ili, kako je to jednostavno razriješio Slamnig: „Orlačine pjesme spadaju u vrstu *pronostika*, koji izraz upotrebljava i sam autor. (...) Orlača nije predstavnik skupine ljudi, niti se obraća neposrednom primaocu, Dubrovčaninu: nema elemenata po kojima bismo je mogli smatrati maskeratom.“³⁸⁴ Zbog toga, kao i zbog metričkog odmaka od osmerca, Plejić Poje također s pravom smatra da pjesme Orlače nisu pjesme karnevalske maske nego pjesme uloge: „Zbog navedena komunikacijskog ustroja prije bi je valjalo odrediti kao *Rollengedicht*.“³⁸⁵

Kao pjesma strukturirana u formi monologa karnevalskih maski, maskerata podsjeća na pjesme uloga ili likova koje su također strukturirane u formi monologa, kao što je engleski *dramatic monologue* ili *mask lyric* (u prijevodu dramski monolog ili lirska pjesma maske). Međutim, razlika između karnevalske maske i „glumca-kazivača“ (engl. „actor-speaker“) iz pjesama u žanru dramskog monologa nije zanemariva, a maskerate su karnevalske izvedbene pjesme ili, ako hoćemo, karnevalske dramsko-lirske pjesme.

Teoretičari engleske književnosti mnogo su pisali o dramskom monologu³⁸⁶ i učincima nemogućnosti identifikacije iskaznog subjekta dramskih monologa s lirskim subjektom koji je izgrađen tako da kod čitatelja stvori doživljaj uvida u intimu autora. Engleski *mask lyric* ili *dramatic monologue* možemo povezati s Eliotovim drugim glasom poezije: „Prvi je glas pjesnika koji govori sâm sebi ili – nikom. Drugi je glas pjesnika koji se obraća slušateljstvu, bilo veliku ili malenu. Treći je glas pjesnika kad pokušava stvoriti dramski lik koji govori u

³⁸³ Plejić Poje 2007: 122.

³⁸⁴ Slamnig 1986: 84.

³⁸⁵ Plejić Poje 2007: 122.

³⁸⁶ V. npr. G. Byron, *Dramatic Monologue*. Routledge. London. 2003.; A. Rosemarin, *The Power of Genre*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 1985.; A. Sinfield, *Dramatic Monologue*. Methuen. London. 1977.

stihovima; kad pjesnik ne govori kako bi govorio u sklopu vlastite ličnosti nego ono što smije reći u granicama dramskog lika koji se obraća drugome dramskom liku.“³⁸⁷

Naš suvremeni književni teoretičar Tomislav Bogdan iscrpno je pisao o lirskom subjektu³⁸⁸ i istaknuo: „Temeljna rodovska trijadna podjela lirika-epika-drama pokazuje se, naime, kao kontingentna u suočenju s književnopovijesnim materijalom. Pri analizi renesansnih kanconijera pojavljuju se tekstovi koji nisu isključivo lirska djela, već su intergeneričke pojave, uglavnom na sjecištu lirskog i dramskog. Pojam lirskog subjekta može pri opisu takvih tekstova postati neadekvatan, pa u analizu treba uvesti neutralnije pojmove (poput ja pjesme ili navedenih govornik, glas, kazivač).“³⁸⁹ „Maskeratno mi“ iz firentinskih cehovskih pjesama ili Jeđupka iz pjesama koje čine Pelegrinovićev pokladni zbornik pozicionirano je upravo na tom sjecištu između lirskog i dramskog, ali u okviru karnevala. Integralni pristup takvim žanrovima, koji se ne usredotočuje isključivo na tekst, ne ostavlja previše prostora za identifikaciju kazivača, kao tekstnog aspekta maske koju će izvođač nositi prilikom izvedbe, i autora stihova karnevalske pjesme. Međutim, ako se umjesto „maskeratnog mi“ karakterističnog za firentinske cehovske pjesme kao iskazni subjekt karnevalske pjesme maske javlja individualizirani kazivač poput Jeđupke, otvara se prostor za poistovjećivanje autora teksta i „nositelja“ maske u izvedbi, a ne autora i kazivača ili maske. Kao primjer, možemo se podsjetiti čitanja proširenja pjesme *Šestoj gospođi* u autobiografskom ključu, bez parodijskih i karikaturalnih dijelova, kao pjesme koju je autor napisao kako bi mogao pod maskom ulične gatare izjaviti ljubav svojoj odabranici. U svakom slučaju, kada čitamo hrvatske pjesme Jeđupki, teško da ćemo pomisliti da su autori tih pjesama – Pelegrinović ili Mažibradić – ustvari bili romske gatare.

Književni likovi su više ili manje strogo omeđeni književni konstrukti ispunjeni razrađenim sadržajem, koji je i sam književni konstrukt: opisima i prikazom vanjštine, psiholoških karakteristika, biografija, situacija u koje su u tekstu uključeni ili iz kojih su izostavljeni. Način izgradnje likova predmet je književnih analiza, a svaki dodatni opis vanjštine, nutrine ili situacije točnije ocrtava likove, a time ih i sužava, a tada govorimo o razrađenim ili manje razrađenim, plošnim likovima ili o plošnoj karakterizaciji.

Karnevalska maska u biti je sasvim plošna, ona je tipizirana, gotovo potpuno prazna forma. Ta praznina ili širina maske stupnjevana je u rasponu od arhetipa do tipa, kao što je sužavanje

³⁸⁷ Eliot 2009: 82.

³⁸⁸ V. Bogdan 2003: 32–57.

³⁸⁹ Bogdan 2003: 55. O lirici i tekstualnom subjektu vidi Bogdan 2012: 17–57.

likova stupnjevano ovisno o plošnosti ili razrađenosti karakterizacije i drugih karakteristika. No, granice koje omeđuju masku mnogo su šire od granica koje omeđuju lik. Karnevalsku masku balerine može navući i gojazni muškarac. Dapače, upravo je takvo maskiranje u duhu pučkog karnevala, u duhu bahtinovske karnevalske groteske. S druge strane, lik nimfe u visokomimetskom tekstu ne može biti opisan kao gojazni muškarac jer tada to više nije nimfa, a ni tekst više nije visokomimetski. Maska ostaje stalno mjesto cikličkih karnevalskih rituala poput vješanja i spaljivanja pusta upravo zbog toga što je dovoljno plošna i „prazna“. Karnevalska maska može primiti različite sadržaje, ali time ne biva sužena, nego udvostručena: ona postaje sadržaj, a ostaje maska. Maska ili lutka princa karnevala ili pusta svake se godine „puni“ drugim, aktualnim sadržajem: posebno omrznutim političarom ili nekom drugom javnom ličnošću i slično. Omrznuti političar zatim se spaljuje, potapa ili pokapa kao obredna žrtva na kraju karnevala. Međutim, princ karnevala u tom obredu ne biva uništen – uništava se samo sadržaj kojim je princ karnevala „napunjen“ u godini u kojoj se karneval održava.

Svi mimetski kazivači hrvatskih maskerata izgrađeni su kao plošne maske, iako ne toliko plošne poput moćne arhetipske lutke princa karnevala koji personificira sve grijehе zajednice iz protekle godine i nije omeđen posebnim književnim tekstom. U maskeratama takvih kazivača, a one se najčešće podudaraju sa žanrovskim obrascem opisanim na temelju analize firentinskog korpusa, mijenja se samo površinski sloj leksika, samo „kostim“ pjesme, a osnovna struktura sadržaja ostaje ista bez obzira na to koju društvenu skupinu kazivači predstavljaju: predstavljanje kazivača, apostrofiranje adresata, prezentacija ponude ili zamolbe, obično u erotokomičnom ključu. Mijenja se *lexis*, ali ne i *dianoia* niti *ethos* pjesama u žanru maskerate.

Kad je riječ o pjesmama likova u engleskoj književnosti, žanrovska odrednica *dramatic monologue* ili „dramski monolog“ u literaturi se mnogo češće sreće od odrednice „lirska pjesma maske“, premda ih neki autori, kao što je Ralph W. Rader, razlikuju po tipu lika koji je prikazan kao govornik monološke pjesme. Kao najpoznatiji primjeri dramskih monologa u engleskoj literaturi najčešće se navode Browningov *Fra Lippo Lippi* ili *Andrea del Sarto*, dok su po Raderu *Prufrock* i *Uliks* T. S. Eliota ustvari lirske pjesme maske, a „najopćenitija razlika između dviju grupa je u tome što glumac-govornik u drugoj grupi nije simulirana stvarna osoba koja se razlikuje od pjesnika, nego artificijalna osoba koju projicira pjesnik,

maska kroz koju pjesnik govori.³⁹⁰ Dok je Andrea del Sarto bio stvarna osoba, firentinski renesansni slikar, Prufrock i Uliks su fikcijski, književni likovi.

Slično kao Vetranovićeva Orlača, Bobaljevićeva Venera iz pjesme *Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubljena* nije predstavnik zbiljske društvene skupine nego božica iz klasičnog starorimskog panteona koji se obično ne javlja u ni u firentinskim ni u hrvatskim maskeratama, ali ga nalazimo u firentinskim trijumfima. Pjesma počinje tipičnom maskeratnom početnom strofom u kojoj se kazivačica predstavlja, apostrofira adresate i iznosi razlog svog obraćanja adresatima:

Božica sam od ljubavi
došla odi, o gospoje,
za nać' milo čedo moje,
čedo ke se ljubav pravi.³⁹¹

(S. Bobaljević, *Majka Venere...*, stihovi 1–4, stranica 228)

Venera ne nudi ljubavne savjete, usluge ili proizvode, nego se gospođama obraća sa zamolbom da joj pomognu naći izgubljenog sina. Zatim se obraća mladićima od kojih također traži pomoć u potrazi za malim Kupidom i nudi ljubavnu nagradu onome tko joj dovede izgubljenog sina. Podrobno opisuje malog boga ljubavi i njegovo ponašanje, ali i svoje moći božice ljepote i ljubavi. Pjesma završava najavom odlaska Venere koja ističe da odlazi „...druge strane obaći“ (S. Bobaljević, *Majka Venere...*, stih 29, str. 234) u potrazi za sinom prije nego što se vrati na nebo. Bobaljevićeva Venera je lik koji ne pripada tradiciji maskerata, nego ranonovovjekovnoj pastoralnoj drami, ali i poema, kojoj pripadaju Boccacciov poemetto *La ciaccia di Diana* ili Polizianove *Stanze per la giostra*. Cijela pjesma je prerada epiloga Tassova *Aminte* pod naslovom *Amor fuggitivo*. Tomasović navodi da je Bobaljević „laćajući se pjesme *Amore fuggitivo*, ispjevao čak 264 osmerca, nadmašivši izvornik za 106 stihova“³⁹² i napominje: „Glede Tassova sastava, napomenuti je da *Amore fuggitivo* priređivači kadšto stavljaju kao *epilogo Aminti*, a kadšto ne. (...) Dominko Zlatarić nije ga pridometnuo

³⁹⁰ Rader 1976: 140; „...the most general difference between the two groups is that the actor speaker in the second group is not a simulated natural person in contrast with the poet but an artificial person projected from the poet, a mask through which he speaks.“

³⁹¹ Stihovi Bobaljevićeve *Venere* preuzeti su iz izdanja *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knj. 8. JAZU. Zagreb. 1876.

³⁹² Tomasović 1993: 151.

vlastitom prepjevu *Aminte*, a prvi ga je pjesnički ‘ponašio’ Sabo Bobaljević Mišetić Glušac (*Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubljena.*).“³⁹³

Kao i Bobaljevićeva Venera, Sasinova robinja iz pjesme *Robinjica* pripada dramskoj tradiciji, i to hrvatskoj. Zahvaljujući Vetranoviću, motiv robinja ne nalazimo samo u hrvatskim dramskim tekstovima, nego i u korpusu hrvatskih maskerata, smatra Prosperov Novak.³⁹⁴ Motivom robinje u hrvatskim maskeratama detaljnije ćemo se pozabaviti kada budemo analizirali maskerate Antuna Sasina.

Za razliku od Vetranovićevih robinja iz maskerate *Dvie robinjice*, Sasinova robinja ne apostrofira Dubrovčane ili neki drugi kolektiv. Ona se obraća gospođi kojoj prepričava svoju nesretnu sudbinu, moli je da bude milostiva, iako ne iznosi nikakvu konkretniju zamolbu ili ponudu, i na kraju je blagoslivlja. Bez obzira na različite adresate, sličnost s Vetranovićevom maskeratom robinja prije promjene kazivača nije zanemariva. Obje pjesme počinju opširnim narativnim predstavljanjem kazivača kroz priču o otmici. Dapače, kako zapaža Petković, kada Sasinova kazivačica opisuje „predeo u kojem je bila zarobljena, ona se služi izrazima Vetranovićevih ‘robinja’. Ujedno svojoj gospođi želi sreću željama koje je (...) Jeđupka iskazala šestoj gospođi.“³⁹⁵ Zbog čega je Petković Sasinovu *Robinjicu* označio kao pseudomaskeratu, a Vetranovićeve *Dvie robinjice* kao maskeratu? Kako uvodna ili prva strofa najčešće daje ključ za čitanje maskerata zbog toga što obično sadrži identifikaciju kazivača i adresata, pogledat ćemo prvu strofu Sasinove *Robinjice*:

Ah jaoh, vajmeh, lele meni!

kud me tužnu veće vodiš,

vaj, junače moj hrabreni,

i mnom plahe rijeke brodiš?³⁹⁶

(A. Sasin, *Robiñica*, stihovi 1–4, stranica 166)

Kako vidimo, u prvoj strofi robinja se ne obraća gospođi kao generaliziranom adresatu koji u izvedbi postaje karnevalska publika, nego otmičaru kao liku iz pjesme. Od njega zatim traži da je oslobodi spona kako bi mogla gospođi ispričati svoje nevolje, a gospođi kao adresatu

³⁹³ Tomasović 1993: 149.

³⁹⁴ V. Prosperov Novak 1976: 186.

³⁹⁵ Petković 1950: 131.

³⁹⁶ Stihovi Sasinove *Robinje* preuzeti su iz izdanja *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendežiševića*. Ur. P. Budmani. Stari pisci hrvatski, knj. XVI. JAZU. Zagreb. 1888.

koji nije protagonist priče o otmici obraća se tek u četvrtoj strofi. Petković zaključuje da Sasin pjesmu robinje nije namijenio izvedbi za vrijeme karnevala, nego je želio samo „da ugledom na ranije pesnike dubrovačke opeva motiv primorskih viteških igara i narodnih romanca.“³⁹⁷ Za razliku od Vetranovićevih gusara koji na kraju maskerata nude robinje na prodaju, Sasinov otmičar neće postati kazivač. Ako nije namijenjena izvedbenoj karnevalskoj situaciji, Sasinova *Robinjica* je maskerata bez karnevala. Iz tog razloga, kako je zaključio Petković, ona nije maskerata nego pseudomaskerata – dijelom invencija, dijelom literarna varijacija motiva robinje i strukture starijih hrvatskih karnevalskih pjesama.

Slamnig pak smatra da saznanja o izvedbi nisu presudna za analizu teksta: „Izvođenje u biti nije relevantno za tekst, radi se o drugoj struci. Analizirajući literarni tekst mi nismo dužni znati kako je maska izgledala, što je maska držala u rukama. Gluma maske, gdje se zacijelo radilo i o posve prigodnim interpretacijama, područje je teatrologa, a poklade, kao dio narodnog života, i etnologa.“³⁹⁸ Kako smo vidjeli, kazivač kao predstavnik neke društvene skupine za Slamniga je razlikovno obilježje maskerata.³⁹⁹ Kako je pokazala analiza tipova kazivača firentinskih maskerata, to zapažanje svakako vrijedi za pjesme iz firentinskog korpusa.

Međutim, čitane zasebno, pojedinačne pjesme ne sadrže uvijek mnogo naznaka o kazivaču. To je istaknula i Plejić Poje u pogledu pjesama Orlače riđanke: „U sve je tri pjesme uloga govornika (iskaznog subjekta) dodijeljena *orlači riđanki*. No dok se u prvoj pjesmi, upućenoj Blaćanima, orlača predstavlja, u drugoj pjesmi (*Peraštu*) samo iz naslova saznajemo tko govori, dok u trećoj (*Kotoru*) ona samo ukratko naznačuje svoju poziciju. Kada se, naime, u tim dvama naslovima ne bi spominjala *orlača riđanka*, njihov iskazni subjekt bio bi neko neidentificirano ‘ja’, koje bismo lako iščitali kao autorsko ‘ja’.“⁴⁰⁰

Što se karnevalskih pjesama tiče, iako ne moramo znati kako je maska izgledala i što je držala u rukama, premda možemo nagađati, ne smijemo zaboraviti da je maskerata ustvari karnevalska pjesma pisana za izvedbu, a ne duža pjesma pisana za čitatelja. Maskirani izvođači izgovaraju ili pjevaju monološku pjesmu maske ili maskirane družine. Maska je plošna, tipizirana, ona je nositelj prepoznatljivih osobina društvene skupine koju predstavlja.

³⁹⁷ Petković 1950: 131.

³⁹⁸ Slamnig 1986: 81.

³⁹⁹ V. Slamnig 1986: 84.

⁴⁰⁰ Plejić Poje 2007: 120.

Ona također signalizira karnevalski kontekst, vrijeme u kojem popušta društvena stega, u kojem se pravila izokreću, a nedopustivo postaje dopušteno i prisutno na javnoj pozornici.

I danas, u našem primorju, za vrijeme karnevala, maskare vješaju na stupove pusta, maskiranu lutku koja predstavlja sva zla iz prethodne godine i spaljuje se na Pepelnicu. Pust je vrlo često poznata i prepoznatljiva javna osoba, u današnje vrijeme obično političar. Takvo izražavanje nezadovoljstva „elitom“ moguće je i dopušteno upravo zbog maske koja u isto vrijeme jest i nije omrznuti političar, ali i predstavnik svih omrznutih političara ili nekih drugih društvenih skupina koje su se tijekom godine zamjerile široj javnosti. Javno spaljivanje slike političara izvan vremena karnevala interpretirali bismo sasvim drukčije od spaljivanja maske političara u vrijeme karnevala. Jednako tako, ako tekst signalizira da je riječ o izvedbenoj pjesmi ili ako nam to govore povijesni izvori, stihove o ljubavi ispjevane za maskiranog kazivača koji će ih uputiti ženi ili ženama koje budu prisutne prilikom izvedbe maskerate čitat ćemo drukčije nego lirsku ljubavnu pjesmu u prvom licu upućenu voljenoj gospođi ili pjesmu o ljubavi protagonista kraćih epskih pjesama. Zbog čega? Upravo zbog izvedbe i pripadnosti teksta karnevalskim izvedbenim žanrovima.

Naime, protagonist epske pjesme ili lirsko „ja“ su isključivo unutartekstni konstrukti. Kazivač maskerate ostaje u tekstu kao literarni konstrukt, ali utjelovljen kao izvođač pod maskom izlazi izvan teksta. Gospođa koju izvođači maskerate tijekom izvedbe teksta u karnevalskoj situaciji mole da pruži ruku nekome od njih ili opipa ponuđene proizvode može to stvarno i napraviti.

Pjesma koju maskirani izvođači izvide pred publikom i pjesma pisana za čitatelja stavljaju svoje primatelje u različit položaj. Fokus pažnje karnevalske publike kao primarnog recipijenta za žanr maskerate nije samo na tekstu, nego na cijeloj izvedbenoj situaciji. Sam tekst često usmjerava pažnju primatelja na izvantekstne elemente poput kostima ili opreme maskirane družine kao izvođača teksta. Ako se u tekstu ne iskorištava karnevalizacijski potencijal maske koji otvara prostor za komičnu tematizaciju spolnih odnosa pod krinkom metafore u sklopu karnevalske izvedbe, od maskerate ostaje tek prazna forma, mehanička imitacija strukturnog okvira bez korelacije s tipičnom erotokomičnom intencijom maskerata.

Dok Slamnig odbacuje karnevalski izvedbeni kontekst kao razlikovni element za prepoznavanje maskerata, Petković čita i definira maskeratu primarno kao karnevalsku izvedbenu pjesmu. Koliko se ta dva pristupa žanru ustvari razlikuju, vidjet ćemo na primjeru

dviju pjesama pustinjaka što ih je napisao benediktinac Mavro Vetranović, koji je i sâm proveo neko vrijeme u osami na otočiću Sv. Andriji.

Pjesme pustinjaka, naslovljene *Remeta* po kazivaču, dugačke su monološke pjesme spjevane u osmeračkim katrenima s unakrsnom rimom. Obje se nalaze „u grupi osmeračkih pjesama (V. dio rukopisa, pjesme 38–54), a u toj grupi su i maskerate.“⁴⁰¹ Prva pjesma sastoji se od 512 stihova, odnosno 128 katrena, dok je druga nešto kraća i broji 416 osmeraca (104 katrena). Smatra se da su nastale u prvim desetljećima 16. stoljeća, kao i ranije spomenute Vetranovićeve maskerate.⁴⁰²

Prvi *Remeta* je tužaljka pustinjaka ispjevana u prvom licu jednine. Pjesma ne počinje apostrofiranjem neposrednih primatelja, nego dugačkom invokacijom u osam katrena u kojoj pustinjač zaziva životinje i mitološka bića zajedno sa starorimskim božanstvima koja njima vladaju: pliskavice i sirene s bogom mora Neptunom, Ariona na dupinu s lirom, Eola i njegove vjetrove. Ustvari, „invokacijom, narativnim a ne lirskim glasom, uosobljeni pjesnik se obraća zapravo cjelokupnom univerzumu, prevodeći nakon epskog početka svoj glas metaleptički u tužaljku...“⁴⁰³ Poziva ih da poslušaju njegovu lamentaciju:

... moju tugu i nevolju
da čujete i boljezni,
što pripievam sam na školju
u jadovne moje pjesni.

(M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 5–8, stranica 12)

Za naše istraživanje hrvatskih maskerata, invokacija kojom počinje prvi *Remeta* vrlo je indikativna zbog toga što u njoj kazivač ističe da svoju tužaljku izgovara u samoći, u prirodi pored mora, dok se kazivači maskerata neposredno obraćaju adresatima koji su u tekstu prikazani kao prisutni. Tako se i Vetranovićevi kazivači koji predstavljaju različite društvene skupine, poput pastira ili muzičara, obraćaju Dubrovčanima.

Nakon invokacije, bez predstavljanja karakterističnog za maskeratu, kazivač iznosi vjerske motive svog povlačenja u osamu kao pokore i potrage za Bogom, a zatim započinje lamentaciju. Na motivaciju situacije osame kao pokore koju predstavlja kao čin vjere vratit

⁴⁰¹ Slamnig 1986: 84–85.

⁴⁰² Muhoberac 2000: 754.

⁴⁰³ Pavešković: 79.

će se u posljednjih šest katrena, nakon iscrpnog i opširnog katalogiziranja svojih patnji i nevolja. Osim uvodne invokacije te kratkog početnog i dužeg zaključnog iznošenja vjerske motivacije, cijela pjesma sastoji se od nabiranja raznih nevolja s kojima se pustinjač susreće: „Epski postupak kataloga prikazuje potom svijet kao neprijateljski spram pustinjaka. Katalogizirani su mnogobrojni realistički detalji, gotovo do cjepidlačenja pobrojana i najsitnija materijalna počela svagdašnjice...”⁴⁰⁴

Vetranovićevoj tužaljci pustinjaka Petković je posvetio tek fusnotu u kojoj je naveo da je ona ispjevana dugo nakon povratka autora iz osame na otoku Sv. Andrije i potpuno nezavisno od drugog Remete.⁴⁰⁵ Za njega, prva pjesma pustinjaka nije maskerata, ali ni pseudomaskerata, što čudi Slamniga: „Prvog *Remetu* (‘Stante zvijeri, stante ptice’) naziva, dosta, neobično, heroikomičnom pjesmom, kao i *Zore*.“⁴⁰⁶ Zaista, kako se komika uklapa u pobožnu lamentaciju pustinjaka koji u osami vrši pokoru i traži Boga?

Kao primjer te komike, pogledajmo kako se remeta žali na lopove koji su ga opljačkali i kako nabraja što su mu sve odnijeli:

Ponesošē sve do konca,
sve do igle i do šila,
do tripilja i do lonca
i s skrubicom od ognjila.
Sve do strune i do udice
što mogoše sve odnesošē,
na pokon mi iz tikvice
malo soli istresošē.⁴⁰⁷

(M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 301–308, stranica 20)

Takva snažna usredotočenost na materijalno, to detaljno popisivanje gubitaka i šteta, stvara komičnu napetost u odnosu na produhovljenu motivaciju osame. Remeta ne nabraja duhovne patnje vjernika kojemu izmiče istinski susret s božanskim, nego sasvim svjetovne probleme,

⁴⁰⁴ Pavešković 2012: 79.

⁴⁰⁵ Petković 1950: 130.

⁴⁰⁶ Slamnig 1986: 84.

⁴⁰⁷ Stihovi iz Vetranovićevih dviju pjesama naslovljenih *Remeta* preuzeti su iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Dio I., sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić. Stari pisci hrvatski, knj. 3. JAZU, Zagreb, 1871.

tjelesne nelagode i poteškoće. Na primjer, uz popis ukradenih stvari od igle do udice, pustinjač detaljno nabraja i štetočine koje mu uništavaju nasade, muke što ih trpi zbog morskog medvjeda koji mu rastjeruje ribu, žali se da ne može spavati jer ga „bodu čami i komari“ (M. Vetranić, *Remeta* (1), stih 359, str. 21), buhe i konjske muhe. Nije komična samo usredotočenost kazivača, koji se predstavlja kao produhovljeni pustinjač, na materijalne stvari, do najmanje sitnice, nego su komične i situacije, poput zgode s bijelom vranom, vjerojatno galebom, koju kazivač predstavlja kao tragediju:

K tomuj činte prave sude,
bogomolne duše vjerne,
podnosim li velje trude
i žalosti neizmjerne:
na vrh stiena gdi sjedeći
na sunačcu česah svrabi,
biela vrana zgar leteći
podriski me i pohabi.

(M. Vetranić, *Remeta* (1), stihovi 408–415, stranica 23)

Umjesto opisa duhovnih patnji pustinjaka, kazivač opisuje niz situacija koje se usredotočuju na tjelesnu nelagodu, na glad, nesanicu ubog komaraca, ozljede zbog pada u draču... Sve to izaziva efekt komičnog kako ga definira Bergson: „I što su ti prohtjevi tijela sitničaviji, što se jednoličnije ponavljaju, to je efekt uočljiviji. No, to je samo pitanje stupnja, a opći zakon tih pojava mogao bi se formulirati ovako: *Komična je svaka sporedna radnja koja skreće našu pažnju na vanjski izgled ličnosti onda kad je riječ o njenom unutrašnjem životu.*“⁴⁰⁸

Nakon što izgrdi i prokune bijelu vranu, tako „podriskan“, remeta će se sagnuti „po struk luka“, strovaliti se „niz gomilu“ i upasti u „draču i kupienu“. Navedeni primjeri detaljnog katalogiziranja materijalnih aspekata pustinjačkog života i opisa komičnih situacija pokazuju zbog čega se prvi *Remeta* može čitati kao heroikomična pjesma, što za drugog *Remetu* nikako ne vrijedi. Upravo ta komika za književnog povjesničara Pavla Pavličića predstavlja prepoznatljiv žanrovski signal: „*Pjesmu Stante zvijeri, stante, ptice* povezuje uz maskeratu jedan očiti i nesumnjivi element, a to je komika; posve je sigurno da neke od scena u tom

⁴⁰⁸ Bergson 1987: 39.

tekstu ne ispadaju smiješne protiv autorove volje, nego zato što on upravo želi nasmejati svoju publiku (...). Ta pjesma, međutim nema drugih signala koji bi je povezivali s maskeratom: nema obraćanja živoj publici, govornik se na početku ne predstavlja, a ni kraj nije onakav kakav smo u maskerati navikli, gdje se sve obično završava traženjem milodara.“⁴⁰⁹

Druga pjesma pustinjaka nema elemenata tužaljke, ali ni komike. Kazivač i adresati su drukčiji nego u prvoj pjesmi, kako ističe Pavličić, kao i ton, ali i struktura, jer ta pjesma „nema u sebi komičnih elemenata, ali zato ima govornu proceduru koja je za maskeratu posve karakteristična: kazivač se na početku predstavlja (po čemu možemo nagađati da je tekst zapravo predložak za monolog maskiranog lica), izravno se obraća slušateljima tražeći njihovu pažnju, a i inače postupa onako kako govornici maskerata postupaju (...)“⁴¹⁰ Kazivač se posredno predstavlja u prvoj i drugoj strofi:

u pustinji moju spilu
ostavio sam i dubravu ;
i prišal sam u ove strane
iz pustinje, neka znate ;

(M. Vetranović, *Remeta* (2), stihovi 3–6, stranica 26)

Remeta je, dakle, izišao iz osame i došao objaviti adresatima „strahovitu rieč od boga“ (stihovi 12, str. 26). Drugi *Remeta* nije tužaljka s elementima komike poput prve pjesme istog kazivača, nego dugačka poučna propovijed i osuda taštine izgrađena na kontrastu između opisa propadanja ljudskog tijela nakon smrti i znakova ljudske taštine, od urešavanja vanjštine do gomilanja materijalnih bogatstava, pisana u formi monološke pjesme.

Za Paveškovića, usredotočenost na osudu taštine i vesele zabave stoji u izravnoj suprotnosti s ljubavnim savjetima hrvatskih jeđupki: „Vetranović u oba Remete ispisuje rudimentarnu monodramu, a drugim *Remetom* još i osobitu inačicu maskerate, zasnovanu na tradiciji jeđupijada i napisanu upravo protivu te tradicije.“⁴¹¹ Za razliku od Jeđupki koje savjetuju gospođama da iskoriste svoju mladost za uživanje, Remeta osuđuje mladost provedenu u veselju i uživanju:

⁴⁰⁹ Pavličić 2006: 97.

⁴¹⁰ Pavličić 2006: 97.

⁴¹¹ Pavešković 2012: 85

Ner vodite lake tance
vašu mlados ter trajete,
pripievaje u pjesance,
a za dušu ne hajete.

(M. Vetranović, *Remeta* (2), stihovi 157–160, stranica 30)

Vetranovićev drugi *Remeta* Petkovića ne podsjeća na hrvatske jeđupijate, nego, ako ga već moramo sagledati u kontekstu karnevalskih pjesama, na Alamannijeve propovjednički intonirane karnevalske pjesme poput „čuvenog ‘Trionfa smrti’...“⁴¹² ili na Ottonaiove maskerate koje su „ismejavale ljudske mane“.⁴¹³ Prema Petkoviću, za razliku od Ottonaiovih karnevalskih pjesama, Vetranovićeva druga pjesma pustinjaka nije prikladna za karnevalsku izvedbu: „Međutim, ‘canti moralizanti’ tog firentinskog pesnika bili su šaljivi, ili su, kao i navedena pesma, imali da o karnevalu opevaju određenu karnevalsku povorku, dok su saveti koje u ‘Remeti’ pobožni monah upućuje svojim sugrađanima ozbiljni, i očevidno nisu bili namenjeni da budu recitovani u momentima pokladnog veselja.“⁴¹⁴

S obzirom na opširne i detaljne opise truleži i smrada ljudskoga leša iz drugog *Remete*, ta se pjesma po tonu znatno razlikuje od duhovitih Ottonaiovih pjesama s moralnom poukom, kao što su *Canto delle pancacce* (u Guerrini 1883: 215–216) i *Canto in risposta alle pancacce, cantato da’ vecchi* (isto, 216–217). U prvoj od tih dviju karnevalskih pjesama mladići se žale na starce koji po čitav dan sjede na klupama – *pancacce* – na ulici, ogovaraju i osuđuju mlade ljude, dok u drugoj pjesmi, koja je ispjevana *in risposta* na objede iz pjesme mladića, starci opravdavaju svoje ponašanje.

Alamannijeva pjesma koju navodi Petković nije ni cehovska pjesma ili maskerata ni *trionfo*, nego *carro*.⁴¹⁵ U Braccijevoj antologiji tiskana je pod naslovom *Il carro della morte* (Bracci 1750: 146–148), kao i Guerrinijevoj (u: Guerrini 1883: 99–100). Ta kratka *frottola* sastavljena od šest sestina i uvodnog katrena srodna je drugom *Remeti* samo po tome što tematizira smrt i izvrće renesansni motiv prolaznosti života kao motivacije za zabavu i veselje u argument u korist pobožnog života. Kazivači su maskirani kolektiv, družina mrtvaca ili „morta

⁴¹² Petković 1950: 129.

⁴¹³ Petković 1950: 129.

⁴¹⁴ Petković 1950: 130.

⁴¹⁵ Opis izvedbe u Guerrini 1883: 6.

compagnia“ (stih 3, Guerrini 1883: 99), karnevalska povorka koja izvodi pjesmu osude karnevala i karnevalskih ljubavnih zabava, upućenu karnevalskoj publici:

Ancor noi per Carnovale	<i>I mi smo za karnevala</i>
Nostri amor' gimmo cantando ;	<i>o ljubavi pojuć' hodili</i>
E così di male in male	<i>i tako smo od zla do zla</i>
Venivam moltiplicando.	<i>grijehe svoje umnožili.</i>

(Alamanni, *Il carro della morte*, stihovi 11–14, u: Guerrini 1883: 99)

Alamanni je u Lascinoj antologiji, a tako i u antologijama njegovih nasljednika Braccija, Guerrinija i Singletona, zastupljen sa četiri pjesme. To su spomenuti *carro*, dva *trionfa* i pjesma nezadovoljnih muževa *Canto degli ammogliati che si dolgono delle mogli* (u: Guerrini 1883: 102–103), mizogina i duhovita karnevalska pjesma usmjerena protiv ženskih apetita koju izvide kazivači kao predstavnici oženjenih muškaraca. Alamannijevi muževi u njoj opisuju brak kao grobnicu, slično kao i Lascine nesretno udane djevojke: „Vivi fummo, or siam sepolti.“ („*Živi bijasmo, sad smo pokopani.*“; A. Alamanni, *Canto degli ammogliati che si dolgono delle mogli*, stih 57, u: Guerrini 1883: 103).

Sličnost Vetranovićevih pjesama pustinjaka s maskeratama iz firentinskog korpusa u kojima su kazivači *romiti* nije velika. Remeta zaista pripada prepoznatljivom tipu kazivača poznatom iz firentinskih maskerata, kako ističe Slamnig: „Remeta, pustinjač, čest je besjednik talijanskih maskerata...“⁴¹⁶ Međutim, on nije tipiziran, nije portretiran u skladu s očekivanjima za lik produhovljenog pustinjaka. Portretiranje kazivača kao tipiziranog predstavnika neke društvene skupine možemo kratko ilustrirati na primjeru Vetranovićevih maskerata trgovaca i njemačkih glazbenika: strani trgovci nude egzotičnu robu, muzičari nude glazbenu poduku. Ponuda robe karakteristična je za zanimanje trgovaca, a sama ponuda glazbene poduke identificira kazivače kao glazbenike. Ti su kazivači tipizirani, potretirani kao tip, što odgovara plošnosti maske u izvedbi. S druge strane, za kršćanske pustinjake nije karakteristično da proklinju galebove, prizivaju starorimska božanstva i žale se na lopove. Remeta iz prve pjesme je razrađen lik, protagonist pjesme o sasvim netipičnom pustinjaku, a ne tip ili plošna maska. Na primjer, firentinski *romiti* često skreću pozornost na svoju odjeću kao izvantekstni signal po kojem će publika prepoznati koga predstavlja maskirana skupina, kao što to čine, na primjer, Ottonaiovi pustinjaci iz maskerate *Canto di romiti*:

⁴¹⁶ Slamnig 1986: 84.

L'abito mostra che noi siamo romiti,

Odjeća pokazuje da smo pustinjaci,

Qui de' paesi vostri...

Tu iz krajeva vaših...

(B. dell'Ottوناio, *Canto di romiti*, stihovi: 5–6, u: Guerrini 1883: 232)

I remeta u prvoj pjesmi spominje svoju odjeću, ali ne kao identifikacijski signal namijenjen publici, nego u sklopu opisa komične situacije kada pripovijeda kako je iz drača i grmlja izašao razderana ruha:

i srkpljene rubetine,

ke za boga meni daše,

od vedahne suknetine,

o draču se rasparkāše.

(M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 453–456, stranica 24)

Kad je tako razderan krenuo kući, opet je upao u nevolje: „ni toj ne bi još bez plaća ;/ da na travi nogom stanu / propade mi nogom drača...” (M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 457–460, str. 24). To nije iskaz maske koja označuje tipiziranog predstavnika kolektiva, nego protagonista razrađene karakterizacije: Vetranovićev pustinjač u prvoj je pjesmi prikazan kao cjepidlaka i cendravic.

Kao pjesma koja nije namijenjena izvedbi za vrijeme karnevala, drugi *Remeta* za Milivoja Petkovića nije maskerata nego pseudomaskerata, bez obzira na to što je sastavljen kao monološka pjesma u kojoj se kazivač obraća adresatima.⁴¹⁷ S druge strane, Slamnig čita obje pjesme kao cjelinu: „*Remeta* na škoju i *Remeta* u gradu ne daju se razdvojiti: pjesme su povezane, zapravo predstavljaju cjelinu: Remeta najprije opisuje, natenane, neobični kraj gdje boravi po onome što jest, pustinjač, a onda dolazi u gradsku sredinu da se, ovlašten svojim iskustvom u askezi, obrati Dubrovčanima.“⁴¹⁸

Ako želimo čitati oba *Remete* kao maskeratnu cjelinu u usporedbi s firentinskim obrascem, strukturu i funkcije strukturnih elemenata takve cjeline mogli bismo analizirati na sljedeći način: prvi *Remeta* može se čitati kao opširno predstavljanje i svojevrсна reklama osposobljenosti kazivača kao božjeg glasnogovornika, s opisom pretrpljenih nevolja koji daje težinu moralnoj pouci upućenoj adresatima u drugoj pjesmi. Ta druga pjesma također ima

⁴¹⁷ V. Petković 1950: 129–130.

⁴¹⁸ Slamnig 1986: 84.

funkciju koja pripada tradiciji hrvatskih pjesama maski, a to nije prezentacija ponude kao u tipičnoj firentinskoj maskerati, nego realizacija usluge karakteristična za jeđupijate. Dok Jeđupke pružaju usluge ljubavne dijagnostike i savjetovanja, remeta nastupa kao božji glasnik i glasnogovornik. Čitana na taj način, ta cjelina zaista se može usporediti s osnovnom strukturom maskerata, što je u skladu sa Slamnigovim zaključkom: „*Remeta* jest dvodijelna maskerata, a Vetranović nam svojim zahvatom demonstrira posebnost ove vrste pjesme, kojoj puka zabava nije isključiva namjena, već može biti ozbiljna i dostojanstvena.“⁴¹⁹

Međutim, komični elementi iz prve pjesme teško se mogu uklopiti u interpretaciju prve pjesme kao ovlaštenja kazivača „iskustvom u askezi“, kako to tumači Slamnig. U prvoj pjesmi remeta nije predstavljen kao dostojanstven i ozbiljan pustinjač posvećen razmišljanjima o vjeri i razgovorima s Bogom u duhovnoj askezi. Umjesto duhovnih iskustava, remeta nabraja razne sitne nevolje kao ozbiljne tragedije i muke, proklinje ptice, broji mrave i druge štetočine na svojim usjevima, ratuje s morskom medvjedicom, zamjera mačkama što ne love miševe:

nigdir miša nije čuti
tiem se mačke i ne hrane ;
malo hljepca pljesnivita
nu s večera što mi ostane,
skarabeže toj do svieta
toj podrizu i opogane.

(M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 375–382, stranica 22)

Muke koje opisuje prvi remeta nisu duhovne muke, nego katalog tjelesnih nelagoda izrečen ozbiljnim tonom, kao da je riječ o opisu svetačkih iskušenja. Upravo zbog toga teško je čitati predstavljanje pustinjaka iz prve pjesme kao ovjeru za njegov nastup u svojstvu moralnog propovjednika i potvrdu relevantnosti njegove poruke adresatima iz druge pjesme. Monološka pjesma tog pjesnika-proroka može se ipak čitati kao pjesma maske po nekim elementima poput strukture monološke pjesme i kazivača kao predstavnika društvene skupine, prepoznatljivog tipa kazivača iz crkvenih redova koji nalazimo i u firentinskim maskeratama. „Ruho maskerate“⁴²⁰ ili naznake maskeratne strukture u drugom *Remeti* primijenjene su kao

⁴¹⁹ Slamnig 1986: 85.

⁴²⁰ Pavešković 2012: 88.

okvir za moralnu propovijed ispjevanu u prvom licu u obliku obraćanja adresatima, a u prvom *Remeti* na maskeratu podsjeća samo monološki oblik pjesme, a možda i komika, iako nije riječ o erotokomičnoj alegorizaciji tipičnoj za firentinski obrazac.

S druge strane, na primjeru jeđupijata već smo vidjeli da povjesničari hrvatske književnosti kao maskerate označuju i pjesme individualnih kazivača, kao i komične pjesme maskiranih družina bez erotokomičnog prijenosa značenja, poput Vetranovićevih maskerata pastira ili trgovaca. U okvirima hrvatske maskerate promatrane na tragu radova povjesničara hrvatske književnosti, bliske, ali ne i istovjetne žanru firentinskih maskerata ili cehovskih pjesama, Pavao Pavličić dao je vrlo zanimljivu analizu Vetranovićevih pjesama pustinjaka.⁴²¹ Po njemu, prvi i drugi *Remeta* – R1 i R2 – su varijacija na temu maskerate ili, bolje rečeno, „varijacija na žanr“ potaknuta pjesnikovim osobnim iskustvom: „Vetranovića je očito najprije privukla okolnosti da sâm – živeći na Svetom Andriji – nalikuje na kakav komični lik iz maskerate (...) U R1 polazi se od ličnosti stvarnoga pustinjaka i komičnih likova što ih opisuju maskerate, pa se to razrađuje. U R2 pustinjaku se samo na početku namjenjuje ta uloga, a potom se on osamostaljuje u odnosu na žanr i postaje nešto drugo (...).“⁴²² Pavličićeva analiza pokazuje koliko čitanje nekog teksta ovisi o tome kako definiramo žanr koji se konkretno ostvaruje u čitanom tekstu. Tako se i čitanje Vetranovićevih pjesama pustinjaka mijenja ovisno o tome sagledava li se tekst u okvirima žanra maskerate na tragu koji su zadali povjesničari hrvatske književnosti ili u usporedbi s firentinskim obrascem.

Sve pjesme koje Petković označuje kao pseudomaskerate ispjevane su u prvom licu, kao obraćanje kazivača adresatima, i po tome podsjećaju na jeđupijate. Prepoznatljivi elementi strukture karnevalskih pjesama maski u tim su pjesmama odabrani literarni obrazac, okvir u kojem se tematiziraju sadržaji koji ipak nisu karakteristični za karnevalsku maskeratnu tradiciju, poput političke invektive, osude tjelesnosti ili priče o komičnim zgodama i nezgodama kazivača-protagonista. Njihove kazivače možemo čitati kao razrađenije likove ili pak tipiziranije „maske“ – robinja ili pustinjač, ali izvan okvira izvedbenih pjesama pisanih za karnevalsku publiku i karnevalske situacije.

⁴²¹ Pavličić 2006: 81–102.

⁴²² Pavličić 2006: 99.

2.6. Nalješkovićeve *Pjesni od maskerate*

Tradicija karnevalskih pjesama maskiranih kazivača u hrvatskoj književnosti započinje Vetranovićevim maskeratama i Pelegrinovićevom *Jeđupkom* koju je Petković⁴²³ povezao sa sijenskim kazališnim i zatim karnevalskim cingareskama, a ne s firentinskim maskeratama. Sagledane u odnosu na firentinski korpus, hrvatske jeđupijate primjer su razlike između „sporadične i ‘globalne’ primjene dvosmislenosti“⁴²⁴ o kojoj piše Castellani. Iako jeđupijate tematiziraju tjelesnu ljubav, erotokomična metafora u pjesmama Jeđupki nije sveprisutna ili „globalna“, za razliku od tekstova tipičnih firentinskih maskerata koji su značenjski gotovo zatvoreni sustavi, kako tumači Bogdan: „Gotovo sve što se u talijanskoj maskerati spomene ima svoj opsceni pozadinski smisao. Polje doslovnoga može biti naseljeno najraznolikijim značenjima, no na polju prenesenoga, do kojega dolazimo postupkom alegoreze, sva ona vode prema jednom – seksualnom činu, spolnoj praksi.“⁴²⁵ Na primjer, raznovrsno bilje što ga Jeđupke opisuju u receptima za ljubavne napitke ne može se čitati u istom erotokomičnom metaforičkom ključu kao čekići, metle ili pomade firentinskih kazivača i ostaje u granicama polja doslovnoga, bilo mimetičkog ili fantastičnog. Strukturu i kazivače tipične firentinske maskerate u hrvatsku književnost uvodi Vetranović koji je ipak, kako ističe Medini, iz talijanskog literarnog obrasca „izbacio (...) sve, što je moglo biti zazorno.“⁴²⁶ Međutim, nakon nezazornih maskerata dubrovačkog benediktinca, naša potraga za maskeratama u hrvatskoj književnosti dovodi nas do pjesama koje će se sasvim približiti „karnevalskom leksiku erotske aluzije“⁴²⁷ firentinskih maskerata. To su maskerate dubrovačkog pučanina i plodnog komediografa Nikole Nalješkovića (oko 1505. – 1587.).⁴²⁸

Nalješkovićeve maskerate nisu samostalne pjesme za razliku od Vetranovićevih maskerata. Slično Pelegrinoviću, Nalješković je sastavio zbirku karnevalskih pjesama. Ona se sastoji od dvanaest pjesama okupljenih pod zbirnim naslovom *Pjesni od maskerate*. Pojedinačne „pjesni od maskerate“ nemaju naslove, nego su označene rednim brojevima. Povjesničari književnosti čitali su ih na različite načine, kao što je to sažeto naveo Bogdan koji ističe dva suprotstavljena pristupa Nalješkovićevoj zbirci maskerata: „Prema prvome, riječ je o cjelovitu

⁴²³ V. Petković 1950: 32–55.

⁴²⁴ Castellani 2006: 29; „...un uso sporadico del doppio senso ed un uso ‘globale’...”

⁴²⁵ Bogdan 2005: 142.

⁴²⁶ Medini 1902: 145.

⁴²⁷ Castellani 2006: 31; „...un lessico carnascialesco dell’allusione erotica...”.

⁴²⁸ O Nalješkovićevu životu i djelu v. Kapetanović 2005: V-XLVI; Đorđević 2005.

ciklusu pjesama koje su međusobno čvrsto povezane (takvo je stajalište zastupao Milorad Medini). Prema drugome, Nalješkovićeva namjera bila je stvoriti pokladnu zbirku, ali rezultat se pokazuje nehomogenim, punim nesuglasnosti (tako misli Milivoj Petković, pa i Rafo Bogišić). U novijoj literaturi drugo je mišljenje, čini se, postalo prihvaćenije.⁴²⁹ Petković je posebno oštar kada ocjenjuje *Pjesni od maskerate* kao „pokladni kanconjer nehomogen, pun nesuvislosti i besmislen po nameni.“⁴³⁰ Bogdan upozorava kako „nijednu od tako zaoštrenih pozicija nije preporučljivo prihvatiti“,⁴³¹ a njegova analiza pjesama iz Nalješkovićeve maskeratnog ciklusa bliža je Mediniju koji te pjesme čita kao cjelinu.⁴³²

Pjesni od maskerate navode čitatelja da ih čita kao homogenu cjelinu već samim svojim zbirnim naslovom. Međutim, uzalud ćemo u njima tražiti formalnu ujednačenost kakvu nalazimo u cjelinama koje povezuje forma poput sonetnih vijenaca. Kako ističe Bogdan, Nalješković je „u svoju zbirku pokladnih pjesama uvrstio, i to, treba vjerovati, svjesno: a) tekstove koji su metrički raznoliki (pisani osmercem i dvanaestercem, s različitim strofama, s refrenskom strofom i bez nje)...“⁴³³ Tako su četiri pjesme (1., 4., 10., 11.) pisane unakrsno rimovanim osmeračkim katrenama, bez pripjeva. Deveta pjesma također je pisana osmercem, u strofama od osam stihova. Dvostruko rimovanim dvanaestercem pisane su dvije pjesme (2., 3.). Ostale maskerate su pjesme s pripjevom pisane osmercima. Prema tome, Nalješkovićeve *Pjesni od maskerate* svakako nisu formalno homogena cjelina. Međutim, homogenost grupe tekstova ne mora nužno biti naznačena uz pomoć formalne ujednačenosti. Kako zaključuje Tomislav Bogdan: „Prestrogo je i pogrešno od Nalješkovićeve pokladne zbirke zahtijevati onakav tip jedinstvenosti kakav ima Pelegrinović-Čubranovićeve *Jeđupka*.“⁴³⁴

Zbirni naslov pod kojim su okupljene Nalješkovićeve maskerate upućuje na tekstove koji pripadaju karnevalskom kontekstu i koji upravo po tome čine homogenu cjelinu. Ako ne želimo odstupiti od čitanja u ključu što ga zadaje taj zbirni naslov, moramo ih čitati kao karnevalske pjesme, a to znači da ćemo ih čitati kao pjesme koje su namijenjene izvedbi. Bogdan s pravom naglašava važnost izvedbenih elemenata u čitanju Nalješkovićevih pjesama maski: „Njegove su maskerate s izvedbom itekako računale, to možemo zaključiti po mnogobrojnim znacima u tekstu. Ako zanemarimo njihove neverbalne kodove (pokazatelje o ulozi kostima, mimike, komunikacije s pokladnom publikom), one će nam dobrim dijelom

⁴²⁹ Bogdan 2005: 140 – 141. V.

⁴³⁰ Petković 1950: 116.

⁴³¹ Bogdan 2005: 141.

⁴³² Usp. Medini 1902: 156.

⁴³³ Bogdan 2005: 141.

⁴³⁴ Bogdan 2005: 141.

ostati nejasnima.“⁴³⁵ Nalješkovićeve maskerate čitat ćemo u skladu s naslovom i vodeći računa o Bogdanovu upozorenju o važnosti izvedbe.

Pjesni od maskerate otvara najduža pjesma iz zbirke, maskerata vragova, koja broji 43 unakrsno rimovana osmeračka katrena. Kazivač se predstavlja u prvoj strofi uz otklon od formule izravnog predstavljanja „mi smo“:

Što ste blijedi s malom snagom.

nemojte se vi pripasti,

n’jetko zove mene vragom,

n’jetko djavlom i napasti.⁴³⁶

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate I.*, stihovi 1–4, stranica 457)

Umjesto formule izravnog predstavljanja „mi smo“ ili „ja sam“, kazivač prve Nalješkovićeve maskerate predstavlja se nazivima koje mu su dodijelili drugi, nazivima pod kojima je poznat među ljudima. Prva strofa tematizira očekivanu reakciju publike na nastup kazivača koji je među ljudima poznat kao vrag, đavao ili napast. Kazivač je stvorenje iz pakla i stoga se u tekstu pretpostavlja da publika reagira strahom. No, Nalješkovićev vrag nije stvorenje iz zastrašujućih crkvenih propovijedi, nego pripada drugoj, manje ozbiljnoj, smjehovnoj tradiciji: „U dijabolerijama srednjovekovnih misterija, u smehovnim zagrobnim priviđenjima, u parodičnim legendama, u fabliovima i slično, đavo je veseli ambivalentni nosilac nezvaničnih gledišta, svetosti naopako, predstavnik materijalno-telesnog dole i tome slično. On nema ničeg strašnog i tuđeg...“⁴³⁷ Maska vraga predstavlja se s otklonom od uobičajene formule izravnog predstavljanja s razlogom. Nalješkovićeva maska vraga dvostruka je maska. Dok u jeđupijatama maska romske gatara skriva muškog izvođača, maska vraga označuje drugu masku – ili sinegdohu – koja predstavlja muškarca. Ta druga maska je kazivač koji ne izaziva strah, nego smijeh i čuđenje:

Što li mi se svak začudi

vidjevši me ovdi naga,

pokli nije od svijeh ljudi

⁴³⁵ Bogdan 2005: 140.

⁴³⁶ Stihove Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate* preuzimam iz izdanja Nikola Nalješković. *Književna djela*, pr. A. Kapetanović. Matica hrvatska. Zagreb. 2005.

⁴³⁷ Bahtin 1978: 50.

ki ne ima svoga vruga.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate I.*, stihovi 13–16, stranica 457)

Ta druga maska u tekstu se neće predstaviti izravno, nego kroz karnevalsku erotsku aluzivnost kakva je karakteristična za firentinsku maskeratu:

Ne dođoh vam kazat mene
jer svak od vas vruga ima,
imaju ih po sto žene,
neg ne stoje vazda š njima.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate I.*, stihovi 21–24, stranica 457)

Dvostruka maska vruga-falusa iz prve pjesme Nalješkovićeve ciklusa upućuje na dosljednu alegorizaciju poznatu iz firentinskog korpusa: „U firentinskim kantima erotsko dvostruko značenje je postojana šifra, sveprisutna. Primijenjeni leksik ovdje je neprekidno i ustrajno – gotovo bih rekao svežderski – aluzivan.“⁴³⁸ Za razliku od kazivača tipične firentinske maskerate, vrag nije kazivač koji predstavlja zbiljsku društvenu skupinu, nego figura iz kršćanske mitologije, a služi kao leksički nositelj koje prenosi značenje na razinu spolnosti. Kazivači firentinskih maskerata opisuju svoje alate i nude razne proizvode koji označuju spolne organe, ali sami su kazivači predstavnici različitih društvenih skupina, a nikada metafore za spolne organe. Machiavellijevi kazivači iz pjesme vragova su vragovi, družina izvođača maskiranih u vragove, ali njihova maska nije dvostruka maska koja krije falus koji pak označuje muškog izvođača:

Già fummo, or non siam più, spirti beati, *Jednoć bijasmo, sad više nismo, dusi blaženi,*
Per la superbia nostra *Zbog oholosti naše*
Dall'alto e sommo ciel tutti sciacciati... *S visoka i vrhovnoga neba svi smo prognani...*

(N. Machiavelli, *Canto de' diavoli*, stihovi 1–3, Guerrini 1883: 124)

U pjesmi nepoznatog autora *Canto delle spiritate* koju Medini navodi kao mogući uzor prve Nalješkovićeve maskerate,⁴³⁹ kazivači su žene opsjednute duhovima, a ne duhovi koji ih opsjedaju:

⁴³⁸ Castellani 2006: 31; „Nei canti fiorentini il doppio senso erotico è una cifra costante, onnipresente. Il lessico impiegato è qui continuamente e insistentemente – vorrei quasi dire onnivoreramente – allusivo.”

⁴³⁹ V. Medini 1902: 156.

Noi siamo state un tempo spiritate

Nas su nekada duhovi opsjedali

E 'n vari modi da lor tormentate :

I na razne načine su nas mučili :

E quanto più eravamo straziate,

I što su nas više razdirali,

Tanto il nostro piacere era maggiore.

To veće bijaše uživanje naše.

(n.a., *Canto delle spiritate*, stihovi 3–6, Guerrini 1883: 48)

Poput Nalješkovićevih kazivača, opsjednute žene iz adespote maskerate *Canto delle spiritate* naglašavaju razliku između muškog i ženskog spola. Međutim, razlika nije u tome što muškarci imaju jednog duha, a žene nijednog ili, ako tako žele, stotinu, nego u tome što duhovi najčešće opsjedaju žene, ali se ne libe ni homoseksualnih odnosa, čestog motiva firentinskih maskerata.

Questi spiriti addosso a i maschi vanno,

Duhovi ovi na muškarce idu,

Ma più spesso alle donne briga danno, ...

Ali još češće ženama brigu zadaju, ...

(n.a., *Canto delle spiritate*, stihovi 31–32, Guerrini 1883: 49)

U firentinskom korpusu nema nijedne maskerate u kojoj spolni organ ima ulogu kazivača. Postoji jedan trijumf koji izvode *diavoli*, ali u njemu nema erotokomičnog prijenosa značenja tipičnog za maskeratu. To je Giuggiolin *Trionfo de' diavoli* (Singleton 1936: 290–291) u kojem kazivači navode da su došli iz pakla, pećine u kojoj vlada vječna noć, svojim primjerom pokazati što se dešava onima koji se pobune protiv vladara. Upozoravaju adresate da ne smiju dizati pogled „protiv“ svojega vladara jer će tako zaslužiti kaznu onoga vladara kojemu ništa nije sakriveno („Non lievi alcun la vista / contro al principe suo, chè cotal merto / cotal permio s'acquista / da quel principe al quale nulla è coperto...“; G. Giuggiola, *Trionfo de' diavoli*, stihovi 15–18, u: Singleton 1936: 290).

Vragove kao kazivače ne nalazimo ni u drugim hrvatskim maskeratama, osim u prve dvije pjesme iz Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate*. Kako ističe Petković, to su najlascivnije hrvatske maskerate: „Dubrovačke pokladne pesme često su bile lascivne. Najbestidnije među njima ispevao je Nikola Nalješković.“⁴⁴⁰ Spolni se organi u maskeratama često spominju, zaogrnuti metaforama, ali kod Nalješkovića muški spolni organ stupa na pozornicu ispod maske vraga kao kazivač uvodne pjesme koja zadaje ključ za čitanje svih ostalih *Pjesni od maskerate*. Kazivač se obraća dvjema skupinama adresata koje su podijeljene po spolnom

⁴⁴⁰ Petković 1950: 114.

ključu: muškarcima i ženama. Sadržaj iskaza uvjetovan je spolom adresata. Muškarcima kao adresatima prvog i dužeg dijela pjesme od prve do 35. strofe vrag otkriva razlog svog dolaska:

Svi priliku znate naše,
tijem ne dođoh kazat mene,
nego narav da vam kažu
od općine od pakljene.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerata I.*, stihovi 29–32, stranica 458)

Nakon uvodnog predstavljanja, kazivač prelazi iz jednine u množinu, s „ja“ karakterističnog za jedupijate na prepoznatljivo „mi“ firentinskih maskerata. U prvom i dužem dijelu pjesme u kojem su adresati muškarci, kazivač povezuje opis pakla sa ženama, svojim drugim adresatima. Kad vide vragove, navodi kazivač, sve žene „vrgle bi nas u pakao“ (isto, stih 44) za kaznu zbog toga što su prevarili prvu ženu „ne dinarim neg jabukom“ (isto, stih 36). Kako primjećuje Bogdan: „U najpoznatijoj od Nalješkovićevih maskerata, onoj prvoj, u kojoj je kazivač vrag, najopsežnije je i najdosljednije primijenjena tehnika značenjske ambivalencije.“⁴⁴¹ Vrag predstavlja muški spolni organ, „pakljena općina“ ženski spolni organ, a silazak vragova u pakao označuje spolni odnos između muškarca i žene.

Metafora spolnog odnosa izgrađena je na motivima lirike koja je sasvim suprotna lascivnosti maskerata: „Topos pak religiozne i refleksivne lirike o kažnjenoj oholosti, isti onaj koji će odjekivati i na početku Gundulićeva *Osmana*, u prvoj maskerati dobiva metaforičko značenje kojim se opisuje erekcija i penetracija...“⁴⁴² Dok je topika besplatne službe poznata iz firentinskog korpusa izgrađena kao parodija motiva udvorne lirike viteške kulture, metafora na kojoj se temelji maskerata vruga svojevrsna je intertekstna topička antiteza koja ujedinjuje motive religiozne lirike i, kako je to rekao Petković, najbestidnije maskerate u hrvatskoj književnosti. Ta metafora dosljedno je provedena od početka do kraja spolnog odnosa: od erekcije, kada žena vidi da se neki vrag „tvrđe njoj oholi“ (isto, stih 54), do penetracije kao ulaska u paklenu špilju gdje se, navodi kazivač, „...krate naše sile / ter počnemo mi plakati“ (isto, stihovi 63 – 64), sve do konačnog „poniženja“ kada kažnjeni vragovi više ne uzdižu oholo glave nego su „mekši od bumbaka“ (isto, stih 131, str. 460) i zatim bivaju izbačeni iz pakla.

⁴⁴¹ Bogdan 2005: 144.

⁴⁴² Bogdan 2005: 145.

U opisu boravka vragova u paklu nalazimo i prepoznatljive formule „gore, dolje“ i „simo, tamo“ poznate iz firentinskog korpusa: „Proskaćemo gori-doli / sjemo-tamo udaraje...“ (isto, stihovi 117–118, str. 460). Iako kazivač opisuje silazak u pakao kao kaznu za oholost i muku zbog koje će vragovi i proplakati, ipak će upozoriti adresate da takav prikaz spolnih odnosa i žena kao mučiteljica ne treba shvaćati ozbiljno. Kazivač naglašava komičnu intenciju takve alegorizacije i istodobno ukazuje na svoju nepouzdanost:

Vjerujte mi što vam kažu,
riječi ke se vam govore,
sve vam za smijeh istom lažu,
žene djavle er ne more.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stihovi 97–100, stranica 459)

Nalješkovićev kazivač kroz smijeh prokazuje licemjerje osuda ženske seksualnosti, toposa koji u hrvatsku književnost ulazi još u srednjem vijeku s djelom *Cvet vsake mudrosti*, kako navodi Fališevac: „Izvor erotskih užitaka, mlada je žena (...) slična ognju, paklu, zemlji i studentu bez dna, jer uništava, pali, proždire jadne muškarce, ona je kao ‘*paka duše ki požira, / a sitosti nigdar nima.*’“⁴⁴³ Takve osude Nalješkovićev vrug prokazuje kao neistinite i ne prikazuje muški spol kao žrtvu paklene ženske nezasitnosti nego kao voljnog sudionika: „svaka nam je od njih draga / jer nam taj trud brzo mine / a dođe nam opet snaga“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stihovi 50–52, str. 458).

Ženska seksualnost ne zaslužuje osudu, nego pohvalu. U obraćanju ženskim adresatima, vrug će se najprije ispričati za davnu prijevaru na Evinu štetu, ponovno kao „ja“ umjesto „mi“, a zatim će uputiti pohvalu ženama kroz metaforu seksualnog odnosa kao samilosnog čina ili pravedne kazne za oholost:

Vi studena ogrijete,
obučete mnokrat gola,
vi nemoćna podvignete,
a slomite vi ohola.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stihovi 145–148, stranica 461)

⁴⁴³ Fališevac 1995: 82–83.

Nakon pohvale gospođama, u maniri Jeđupki kao zagovornica ljubavi i ljubavnih savjetnica, vrag ženama savjetuje „kako do sad tako i naprijed / u ljubavi napredujte / jer je mnogo dobar taj red“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stihovi 150–151, str. 460), a oprašta se navodeći da se „uzoholio“ razgovarajući sa ženama i da je stoga vrijeme „u propasti / u pakljene da se pođe“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stihovi 155–156, str. 460).

Nalješkovićeva prva maskerata srodna je firentinskim maskeratama po dosljednoj primjeni erotokomične alegorizacije i karnevalske erotske aluzivnost. Bogdan ističe: „Nalješković je žanrovski model za svoje pjesme nedvojbeno pronašao u talijanskoj književnosti. Dosadašnja komparatistička istraživanja nisu, doduše, otkrila talijanske predloške za pojedine Nalješkovićeve tekstove, no i površnim upoznavanjem s talijanskim maskeratama vrlo brzo postaje jasno odakle je dubrovački autor preuzeo žanrovski obrazac.“⁴⁴⁴ U tipičnoj firentinskoj maskerati kao talijanskom žanrovskom obrascu obično možemo prepoznati dvije strukturne cjeline: identifikaciju kazivača i prezentaciju ponude. Identifikacija kazivača može biti izravna, kroz reklamu vještina i sposobnosti samih kazivača, ili pak posredna, kroz prezentaciju ponuđene robe ili usluga. Prva je Nalješkovićeva maskerata strukturirana kao proširena izravna identifikacija kazivača kroz erotokomičnu metaforu. Međutim, prezentacija ponude vrlo je kratka i nije tipična za maskeratu. Riječ je o najavi usluga glazbenika iz maskirane družine koja slijedi iza kazivačeve družine vragova:

Ovo čujem družbu moju
gdi se spravlja doći sada
da vam svire i da poju
ovijeh svetac od poklada.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stihovi 161–164, stranica 460)

Stihovi najave smještaju izvedbu Nalješkovićeva maskeratnog ciklusa u vrijeme poklada i upućuju na zaključak da je maskirana skupina koju najavljuje kazivač prve maskerate također objavila svoj dolazak glazbom koju je publika mogla čuti i prije kraja izvedbe prve pjesme iz ciklusa. Kazivač upućuje publiku kako će prepoznati njegovu družbu kroz opis i reklamu članova maskirane družine:

⁴⁴⁴ Bogdan 2005: 141.

Svaki ima surlu gladku
mnogo l'jepšu neg pastiri,
svaka ćuti radost slatku
kad joj surla toj zasviri.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerata 1.*, stihovi 165–168, stranica 460)

Najava je popraćena zamolbom adresatima da pažljivo saslušaju pjesmu najavljene družine. U korpusu hrvatskih maskerata, najava izvedbe koja slijedi nakon maskerata nije nepoznata. Tako u Vetranovićevoj maskerati *Pastiri* kazivači zaključuju izvedbu najavom plesa. Slične najave nisu tipične za firentinske maskerate koje su najčešće samostalne pjesme. Međutim, prva pjesma u *Pjesnima od maskerata* je uvodna pjesma cijelog ciklusa maskerata. Ta činjenica uvjetuje i zamolbu kazivača adresatima da pažljivo saslušaju skupinu koja slijedi:

Nut ih mirno poslušajte,
i muče se svak namjesti,
od njih straha ne imajte
jer će oto sad izl'jesti.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerata 1.*, stih 169–170, stranica 460)

Posljednje tri strofe prve maskerata iz *Pjesni od maskerata* ključ su za čitanje cijeloga ciklusa. U njima se sve pjesme iz ciklusa izrijeком identificiraju kao karnevalske izvedbene pjesme. Najavljuje se sljedeća skupina maskiranih kazivača i tako se uspostavlja povezanost uvodne pjesme s drugim pjesmama iz ciklusa. Najava i reklama glazbenog nastupa odgovaraju sadržajnim značajkama firentinske maskerata kao pjesme ponude roba ili usluga, a ista ta najava naznačuje odklon od žanrovskog obrasca maskerata kao samostalne pjesme.

Kao svojevrsni maskeratni prolog ciklusa, maskerata vruga završava molbom publici da s pažnjom i bez straha poprati najavljeni nastup. Kako zaključuje Bogdan, ona je „najsloženija i najambicioznije zamišljena, u njoj se susreću elementi različitih literarnih diskursa. Nalješkovićeva strategija interdiskursivnosti u poigravanju smislovima rezultira tako prevođenjem općih mjesta ljubavne i religiozne lirike na drugo, lascivno značenje ili pak

pridavanjem drugačijega metaforičkoga značenja tipičnim figurama spomenutih lirskih vrsta.⁴⁴⁵

Identifikacija kazivača prve pjesme je erotokomična metafora karakteristična za žanr maskerate, dok je zamolba uvjetovana položajem pjesme u široj cjelini, odnosno položajem uvodne pjesme u maskeratnom ciklusu. Prva pjesma iz ciklusa funkcionira gotovo kao uvodna strofa tipične firentinske maskerate: identificira kazivača i adresate, ali i poziva adresate na pažnju kao što to često čine kazivači firentinskih maskerata uz pomoć različitih formula poput „pogledajte“ ili „poslušajte“. Nakon najave vraga, publika i čitatelji očekivat će maskeratu kolektiva popraćenu pjesmom i plesom, najavljenju maskiranu družbu. Umjesto toga, ciklus se nastavlja s dvije pjesme individualnih kazivača. Druga i treća pjesma ne ispunjavaju očekivanja recipijenta jer su strukturirane kao pjesme pojedinačnih protagonista umjesto najavljene družbe. To nisu maskerate najavljene družine koju će publika prepoznati po surli prema naputku kazivača uvodne pjesme.

Druga pjesma je duža i broji 32 stiha, dok je treća ispjevana u četrnaest stihova. Međusobno su metrički ujednačene, a odudaraju od većine ostalih pjesama iz ciklusa. Naime, obje su pisane dvostruko rimovanim dvanaestercem, „što je jasan metrički citat koji ih povezuje s onodobnom ljubavnom lirikom.“⁴⁴⁶ Metrički citat neće navesti čitatelja na pogrešan zaključak zbog toga što obje pjesme zaista tematiziraju neuzvraćenu ljubav: u objema se kazivači žale na to da odabrana gospođa nije prihvatila njihovu ljubavnu službu. Njihovi kazivači predstavljaju tipičnu figuru ljubavne lirike: nesretno zaljubljenog muškog iskaznog subjekta čija odabranica ne želi uslišiti njegove ljubavne molbe. Međusobna metrička povezanost u otklonu od većeg dijela ciklusa, individualni kazivač i tematska podudarnost upućuju na čvršću međusobnu povezanost druge i treće pjesme u odnosu na druge *Pjesni od maskerate*. Zbog toga ćemo ih čitati zajedno, kao cjelinu unutar cjeline.

Predstavljanje kazivača iz druge pjesme nastavlja primjenu metafore kazivača iz uvodne maskerate. Kazivač druge pjesme posredno se predstavlja kao jedan od vragova:

... ter narav prokleta čini mi svaki čas

da želim opeta u tamnu poč propas.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 2., stihovi 15–16, stranica 463)

⁴⁴⁵ Bogan 2005: 145.

⁴⁴⁶ Bogdan 2005: 146.

Za razliku od vragova iz prve pjesme koji nakon kazne za oholost bivaju izbačeni iz paklene jame na dvorište, vrag iz druge maskerate tuži se adresatima kako nikada nije došao dalje od dvora:

Još ću vam rijet goru jer ona ista me,
čini stat na dvoru za vratni od jame, ...

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 2.*, stihovi 27–28, stranica 463)

Kazivač treće pjesme također se tuži adresatima na odabranu gospođu. Međutim, ta pjesma ne sadrži nikakve tragove maskeratne erotokomične alegorizacije iz prve i druge pjesme, a kazivač se ne predstavlja kao vrag ostavljen na dvoru, nego kao nesretno zaljubljeni muškarac koji svojom ljubavnom službom nije ostvario uspjeh kod odabrane gospođe:

Suđeno meni bi da služim ja n'jekoj,
u ke se izgubi sva služba i trud moj.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 3.*, stihovi 3–4, stranica 464)

Kazivači druge i treće pjesme se ne predstavljaju kao pripadnici iste skupine. Kazivač druge pjesme predstavlja jednoga od vragova kojemu je suđeno „za napas od žena na saj svit da budu“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 2.*, stih 14, str. 463), dok tekst treće pjesme ne sadrži predstavljanje kazivača kao pripadnika maskirane družine vragova. Kao samostalna pjesma, čitana odvojeno od ostalih *Pjesni od maskerate*, treća pjesma mogla bi se čitati kao ljubavna pjesma namijenjena čitateljima, a ne publici, da nije stihova koji jasno upućuju na izvedbu pred publikom, što je jedna od prepoznatljivih odlika karnevalskih pjesama:

Odlučih tada srce vam donijeti,
i rukom mojom sam činit ga zgorjeti.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 3.*, stihovi 11–12, stranica 464)

Srce što će ga kazivač spaliti pred publikom bilo je ponuđeno kao dar odabranoj ženi koja ga nije htjela primiti. Najava čina spaljivanja kao izvedbenog čina je najčvršća intertekstna poveznica između druge i treće pjesme zbog toga što vrag iz druge pjesme najavljuje isti izvedbeni čin, uz jednu razliku: dok nesretni zaljubljenik kao kazivač treće pjesme najavljuje spaljivanje svoga srca, vrag iz druge maskerate najavljuje da će izgorjeti „uzdaha ovi mijeh“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 2.*, stih 30, str. 463).

Mijeh pun uzdaha može se čitati i izvan okvira karnevalske poezije, ali i kao tipična maskeratna metafora, kako navodi Bogdan: „Milorad Medini dovodio je motiv mijeha u vezu s Vetranovićevim *Piligrinom*. To je posve opravdano, možda je Nalješković s tim i računao kod recipijenata, no rekao bih da je tu riječ o aluziji na još jedan muški spolni organ, na skrotum.“⁴⁴⁷ Unutartekstni ključ za čitanje čina spaljivanja kao metafore kojom se označuje ejakulacija zadan je već u uvodnoj pjesmi:

Kad nas pako taj izmori
i kad vidi od nas veće
da ne ima što da izgori,
opeta nas na dvor meće.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate I.*, stihovi 133–136, stranica 460)

Druga i treća pjesma su pjesme dvojice individualnih kazivača koji najavljuju isti izvedbeni čin potaknut istom motivacijom: ljubavnom službom koja ostaje bez nagrade. Koncept službe kakav se često javlja u jeđupijatama, ali i ranoj hrvatskoj ljubavnoj lirici, potječe iz trubadurske poezije, kako objašnjava Torbarina: „Tako je [sic!] npr., trubadurski stav prema ljubavi, ukoliko on zahtijeva službu poput službe vazala u feudalnoj državi, javlja i u ranih dubrovačkih pjesnika.“⁴⁴⁸ Međutim, Torbarina također upozorava kako je utjecaj te poezije na hrvatske pjesnike uglavnom posredovan: „Taj je provansalski element, prije nego što je stigao u Dubrovnik postao procesom asimilacije, integralnim dijelom talijanske književnosti te kao o takvome moramo o njemu i misliti.“⁴⁴⁹ U svakom slučaju, ponuda službe u maskeratama, pa tako i u *Pjesnima od maskerate*, je karnevalizirana, degradirana s topike udvorne ljubavne lirike na erotokomičnu metaforu. Služba koja ostaje bez nagrade povezana je s neispunjenim željama koje u drugoj pjesmi označuju frustrirane spolne žudnje falusa-vraga koji ostaje na dvorištu ispred ulaza u vaginu-pakao, dok se treća pjesma temelji na metafori odbačenoga srca koja podsjeća na topiku ljubavne lirike i otvara se erotokomičnoj interpretaciji samo ako se čita kao zasebna izvedbena cjelina zajedno s drugom pjesmom u izokrenutom slijedu snižavanja teme ljubavnih želja iz emotivne na tjelesnu sferu. Seksualna frustriranost u drugoj se pjesmi tematizira pomoću maskeratnih metafora vraga i pakla zadanih u prvoj maskerati, a

⁴⁴⁷ Bogdan 2005: 147.

⁴⁴⁸ Torbarina 1997: 406

⁴⁴⁹ Torbarina 1997: 408.

u trećoj se nezadovoljena tjelesna žudnja zaogrće krinkom nesretne ljubavi i odbačenog srca prelaskom u leksik i topiku ljubavne lirike.

Individualni kazivači druge i treće pjesme čvrsto su u tekstu povezani kao najavljiivači spaljivanja mijeha, koji se može čitati kao maskeratna metafora za skrotum, i zaljubljenog srca, toposa ljubavne lirike. Oni su maske pjesnika ljubavne lirike i njegovoga vruga, odnosno falusa. Druga pjesma u kojoj frustrirani muški spolni organ nastupa kao kazivač tada se čita kao razotkrivanje inače skrivenog podteksta pjesama o nesretnoj ljubavi, kao alegoreza ranonovovjekovne ljubavne poezije kao metafore za spolne žudnje. Prema tom čitanju, svaka pjesma o nesretnoj ljubavi ima svoj podtekst koji tematizira seksualnu frustriranost, kao što svaki lirski subjekt koji se žali na svoje patnje i muke ima svoga vruga. U okviru žanra maskerate erotski podtekst može postati tekst, a vrug može postati subjekt i kazivač.

Potaknuti saznanjima o važnosti izvedbe u karnevalskim pjesmama općenito, ali i Bogdanovom napomenom o posebnoj važnosti izvedbenih elemenata u čitanju pjesama iz Nalješkovićeve ciklusa koje će „dobrim dijelom ostati nejasnima“ ako se čitatelj ne osloni na naznake o izvedbi u samom tekstu,⁴⁵⁰ možemo se odvažiti na pretpostavke o izvedbi prve tri pjesme Nalješkovićeve ciklusa.

Prva maskirana skupina koja stupa pred publiku nastupa pod maskama vragova. Iz nje se izdvaja kazivač koji se obraća okupljenima, predstavlja svoju družinu i najavljuje sljedeću maskiranu skupinu. Vragovi zatim odlaze s pozornice, ali na pozornici ostaje jedan vrug kao kazivač druge maskerate koja tematizira seksualne frustracije i najavljuje čin spaljivanja mijeha punog uzdaha ispred publike. Zatim dolazi „vlasnik“ vruga, čime se izvedbeno potvrđuje napomena kazivača prve maskerate koji je adresate upozorio da među muškarcima nema nijednoga koji nema svoga vruga (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stih 11, str. 457). Vlasnik vruga je muškarac, izvođač koji kazuje pjesmu o ljubavnim patnjama i izvodi najavljeno spaljivanje. Ako je čin spaljivanja, kao što pretpostavljam, samo jedan, tada taj scenski čin izjednačuje mijeh i srce, seksualnu žudnju i ljubav, uzvišene osjećaje i tjelesnost.

Prve tri pjesme iz *Pjesni od maskerate* su pjesme individualnih kazivača koji predstavljaju vragove (i muškarce kao vlasnike vragova). Sljedećih sedam maskerata izvode maskirani kolektivi koji se predstavljaju kao tipično maskeratno „mi“ iz firentinskog korpusa. One su pisane osmercima, a strukturirane su slično kao i tipične firentinske maskerate maskiranih kolektiva, bez narativnih biografskih elemenata u predavljanju kazivača karakterističnih za

⁴⁵⁰ Bogdan 2005: 32.

jeđupijate. Nalješkovićevi kolektivni kazivači pripadaju prepoznatljivim društvenim skupinama kojih smo predstavnike već susreli kao kazivače talijanskih maskerata, ali i kod Vetranovića. To su prosjaci, sužnji, stranci, pastiri kao predstavnici zbiljskih skupina, ali i nesretni zaljubljenici koji se predstavljaju kao robovi ili sluge ljubavi iz ljubavne lirike.

Četvrta pjesma iz ciklusa prva je pjesma kolektiva kazivača koji ne pripadaju fantastično-mitološkoj sferi. Sastavljena je od jedanaest katrena unakrsno rimovanih osmeraca. Počinje apostrofiranjem adresata:

Čujte, žene, ke ištete
duši pokoj i mir steći,
jer bez truda i bez štete
sad vam se će način reći.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 4.*, stihovi 1–4, stranica 465)

Kazivači se na samom početku pjesme posredno predstavljaju kao savjetnici koji pozivaju žene da poslušaju savjet o tome kako mirno i spokojno živjeti. Njihov savjet razrada je sažetog ljubavnog savjeta što ga je vrag iz prve maskerate uputio ženama: u ljubavi neka nastave kao i dotad jer je „mnogo dobar taj red“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1.*, stih 152, str. 461). Povezanost s pjesmom vraga kao prvog kazivača i najavljiivača ciklusa naznačena je i parafrazom vragove pohvale ženama:

Jer kad žednijem piti date,
i kad gole obučete,
i studene ogrijevate,
duši pokoj vi stečete.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 4.*, stihovi 13–16, stranica 465)

Četvrta pjesma prikazuje slobodno seksualno ponašanje kao put do spasa duše i karnevalizira topiku religiozne poezije tako što izokreće poimanje seksualnosti kao grijeha. Kao ljubavni savjetnici, kazivači se pozivaju na najviši vjerski autoritet: „To vam Boži Zakon pravi, koji dobro vi poznate“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 4.*, stihovi 11–12, str. 465). Nakon pohvale ženske velikodušnosti, kazivači upućuju adresatima niz zamolbi i tako se posredno identificiraju kao prosjaci. Njihove zamolbe podsjećaju na uvodnu pohvalu milosrđa kao

vrline: od adresata traže da ih napoje i ogriju zbog toga što su žedni i promrzli. Izravno se predstavljaju kao siromasi tek u pretposljednjoj strofi:

Nevoljni smo zabogari,
sad možete raj dobiti,
udijeliv nam one stvari,
ke vam neće manje biti.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerata* 4., stihovi 13–16, stranica 465)

Prosjaci kao kazivači maskerata svojim adresatima ništa ne nude, nego im umjesto ponude upućuju zamolbe. U skladu s tim, ne predstavljaju se kao mladi, snažni i krepki kazivači poznati iz maskerata obrtnika, nego patetično naglašavaju svoj bijedan položaj.

Za razliku od prosjaka koji se neposredno predstavljaju tek na kraju pjesme, kazivači pete maskerate izravno se predstavljaju kao robovi u prvoj strofi, što je tipično za pjesme iz firentinskog korpusa:

Iz daleka sužnji gremo
jeda bismo naprosili
čijem bismo se odkupili
da u robstvu ne umremo.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerata* 5., stihovi 1–4, stranica 467)

Uz predstavljanje kazivača na samom početku pjesme, peta maskerata i formalno je najbliža firentinskoj maskerati kao *ballata mezzana* ili *frottola* pisana osmercima. Sastoji se uvodnog četverostiha (XYYX) koji se ponavlja kao pripjev i jedanaest sestina sa shemom rime ABABBX.

Peta pjesma strukturirana je kao maskerata s promjenom adresata kao i prva pjesma ciklusa. Kao i vrag iz uvodne maskerate, robovi se obraćaju najprije muškarcima, a zatim ženama. Međutim, fokus teksta i izvedbe drukčiji je nego u prvoj maskerati u kojoj vrag muškarcima opširno opisuje odnos vragova i žena, dok ženama upućuje tek sažetu ispriku, pohvalu i savjet. Robovi iz pete maskerate obraćaju se izravno muškarcima u samo dvije strofe, trećoj i četvrtoj. U skladu s retorikom molitelja, obraćanje gospodi kao apostrofiranim adresatima počinju laskom umjesto reklamom. Hvale poznato milosrđe i bogatstvo gospode, a njihova

pohvala ima funkciju nagovora kakvu u maskeratama obrtnika ili trgovaca ima reklama jer robovi mole gospodu da ih otkupe upravo zato što su na glasu kao samilosni i vrlo imućni: „pokli milos vaša slove / i bogatstvo do kraj svita“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 5., stihovi 14–15, str. 467). Nakon kratke zamolbe imućnoj gospodi, kazivači se obraćaju ženama, također s pohvalom milosrdnosti.

Kada robovi laskaju gospodi i hvale ih kao milosrdne, ta laska u funkciji je nagovora gospode da ih otkupe. Međutim, ista ta laska upućena drugim adresatima, ženama, unutar teksta nema funkciju nagovora gospode da iskoriste svoje bogatstvo za otkup sužnjeva, nego nagovora gospođa da s kazivačima podijele svoje blago koje nije materijalne prirode. Zamolba upućena gospođama formulirana je tako da signalizira povezanost sa zamolbom prosjaka iz prethodne maskerate. Kao i prosjaci, sužnjevi od gospođa traže blago koje se ne smanjuje kada se dijeli i pritom ističu svoju diskreciju slično kao što to često čine kazivači firentinskih maskerata:

Blago vaše jes veliko
ter se neće ni poznati
kad nam date n'jekoliko,
neće zatoj vam lipsati,
gospodari neće znati,
a spovidjet mi nećemo.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 5., stihovi 35–40, stranica 468)

Prezentacija kazivača također se mijenja ovisno o adresatima. U kratkoj zamolbi upućenoj muškim adresatima, robovi u patetičnom tonu skreću pozornost publike na svoje okove, možda dio kostima. Ženske adresate nagovaraju da ih otkupe uz reklame sposobnosti i vještina. Hvale se da znaju presti vunu, tkati, plesti, kuhati, a svoju spremnost na težak rad prezentiraju kao razlog za kupovinu i ističu da će rado robovati, „i kopati i orati, / i dan i noć rabotati“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 5., stihovi 50–51, str. 468). Reklama sposobnosti robova podsjeća na kratku prezentaciju različitih kazivača maskerata iz svijeta rada: vrtlara, vunara, tkalaca, kuhara. Tekst time upućuje čitatelja, a izvedba publiku, na širi kontekst žanra maskerate, na druge pjesme maskiranih kazivača koji predstavljaju svijet rada, ali neće nastupiti kao izvođači *Pjesni od maskerate*. U njima prepoznamo tipične kazivače firentinskih maskerata, ali i predstavnike zanimanja s kojima ćemo se susresti u potrazi za hrvatskim maskeratama, poput vrtlara.

I sljedeće dvije maskerate podsjećaju recipijenta na tradiciju maskerate u hrvatskoj književnosti i izravno se referiraju na prvog hrvatskog autora pjesama maski po uzoru na firentinski obrazac i njegove rodoljubne maskerate. Već sam odabir pastira kao kazivača izravna je referencija na jedinu poznatu prethodnu maskeratu pastira u hrvatskoj književnosti, ali to nije jedina poveznica šeste i sedme maskerate Nikole Nalješkovića s maskeratama Mavra Vetranovića. Naime, u maskeratama pastira izrijekom se spominje mjesto izvedbe, najprije Grad, a zatim Dubrovnik. Unutartekstna motivacija prezentirana kao razlog za nastup kazivača pred adresatima jednaka je motivaciji Vetranovićevih pastira, ali i trgovaca i glazbenika: svi navedeni kazivači došli su u Dubrovnik zbog toga što su čuli brojne pohvale o tom gradu. Maskerate pastira uvode Dubrovnik i pohvalu gradu u *Pjesni od maskerate*, ali također najavljuju i označuju promjenu tonaliteta, odmak od erotokomične aluzivnosti firentinske maskerate: „U kasnijim pjesmama Nalješkovićeve ciklusa, nakon pete maskerate, gubi se ravnoteža među dvama semantičkim poljima, njihov odnos postaje neravnotežan. Doslovna razina postaje dominantnom, a tek se mjestimice pojavljuju metaforičke vrijednosti, odnosno lascivne aluzije.“⁴⁵¹

Šesta i sedma pjesma iz Nalješkovićeve maskeratnog ciklusa su maskerate pastira. Obje su ispjevane u osmercima. Prva maskerata pastira sastoji se od pet strofa po osam stihova. Prva strofa ponavlja se na kraju ostalih strofa kao pripjev sa shemom XYYXXYYX dok sve ostale strofe imaju drukčiju shemu i ponavljaju rimu zadanu u prvoj strofi: ABABABBX. Sedma pjesma ima prepoznatljivu formu *ballate* s uvodnim katrenom (XYYX) koji se ponavlja kao pripjev i tri sestine sa shemom ABABBX.

Pomak od globalne primjene leksika erotokomične aluzivnosti prema sporadičnoj aluzivnosti, koji primjećuje Bogdan, naznačen je intertekstnom referencijom na „pristojne“ maskerate Mavra Vetranovića. Međutim, Nalješkovićeve maskerate pastira karnevaliziraju motiv pohvale gradu karakterističan za Vetranovićeve maskerate primjenom tehnike razotkrivanja metafore, slično kao što prva, druga i treća pjesma predstavljaju lirsko lice i karnevalsko naličje topike nesretne ljubavi.

Naime, druga i treća pjesma tematiziraju ljubavni neuspjeh. U drugoj maskerati koju izvodi maska vraga, tema nesretne ljubavi prenosi se s emotivne sfere na razinu tijela i prezentira se kao neispunjena tjelesna žudnja. Maskerata pjesnikova vraga karnevalizira ljubavni diskurs nesretnog zaljubljenika, slično kao što maskerata kao žanr svojom erotokomičnom

⁴⁵¹ Bogdan 2005: 147.

alegorizacijom karnevalizira topiku udvorne lirike. U trećoj pjesmi nesretna ljubav i odbačeno srce metafora su za neispunjene seksualne žudnje, a značenje te metafore, kao i ljubavne lirike općenito, adresatima je već otkriveno u prethodnoj pjesmi vraga-falusa koji najavljuje scenski čin spaljivanja. Pjesma vraga-falusa funkcionira kao alegoreza, kao tumačenje prenesenog značenje iz iduće pjesme. Otkriva recipijentu – publici ili čitateljima – da ljubavne patnje iz treće pjesme ne treba shvaćati doslovno, nego kao metaforu za muke muškarca čija odabranica ne želi s njim stupiti u spolne odnose. Prethodnim razotkrivanjem nesretne ljubavi kao metafore za neispunjene tjelesne želje uspostavlja se komična napetost između pjesme vraga i pjesme nesretnog ljubavnika. Šesta i sedma maskerata na sličan će način predstaviti i razotkriti pohvalu gradu, ali drukčijim redoslijedom.

Kazivači šeste pjesme posredno se predstavljaju kao pastiri koji su napustili svoja stada zbog toga što su željeli doći u hvaljeni Dubrovnik:

Velike smo čuli slave
od vašega segaj Grada,
da nadhodi sve države
od Istoka do Zapada,
još gospodu u njem prave,
kijem prilike nije sada...

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 6., stihovi 9–14, stranica 470)

Osim što su željeli vidjeti slavni grad i gospodu koja njime mudro vladaju, pastiri su došli i potaknuti pričama o ljepoti dubrovačkih žena jer su čuli „da su ovdje lijepe vile“ (stih 18, str. 470). Pastiri iz Bobana, kazivači sljedeće maskerate, otkrivaju zbog čega su pohvale gradu potaknule pastire da krenu na dug i težak put. Dok su Vetranovićeve pastiri napustili svoje gorske vile zbog vijesti o ljepoti dubrovačkih žena, Nalješkovićeve pastire potaknula je hvaljena velikodušnost i milostivost Dubrovkinja, prezentirana kroz parafrazu pohvale što ju je vrag uputio ženama u prvoj maskerati:

A mnokrat smo Dubrovnika
razumjeli čudne hvale,
navlaš slavnijeh vaših dika

ke su lačnijeh napitale
i studenijeg ogrijale
ki ne imaju svoga stana.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerata* 7., stihovi 5–10, stranica 472)

U ovom primjeru očituje se dvostruka razina citatnosti koja prožima Nalješkovićev karnevalski ciklus: intertekstna i intratekstna. Kroz topiku pohvale gradu, maskerata pastira iz Bobana uspostavlja intertekstni citatni odnos s prethodnom maskeratom kao prvom maskeratom pastira u okviru *Pjesni od maskerata*. S druge strane, objašnjenje hvaljene slave Dubrovnika iz maskerata pastira od Bobana upućuje na modifikaciju značenja motiva Vetranovićevih maskerata sukladno definiciji citatnosti koju prenosi Oraić Tolić: „G. Levinton definira citaciju kao ‘takvo uključivanje’ ‘tuđega teksta’ u ‘svoj tekst’ koje ima modificirati semantiku danoga teksta upravo na račun asocijacija vezanih s tekstom-izvornikom (citiranim tekstom), za razliku od pozajmice koja ne utječe na semantiku citirajućeg teksta...”⁴⁵²

U maskerati pastira iz Bobana rodoljubna pohvala Dubrovniku je karnevalizirana, prebačena iz rodoljubnog u erotokomični karnevalski kontekst, drukčije protumačena i pretvorena u maskeratnu pohvalu seksualne velikodušnosti žena. U skladu s modifikacijom značenja i prijenosom toposa pohvale gradu iz rodoljubne u erotokomičnu maskeratu, slično kao i sužnjevi iz pete maskerata, kazivači pastira iz Bobana nastupaju kao tipični maskeratni kazivači iz svijeta rada i nude ženama svoje usluge, reklamiraju svoje vještine i izdržljivost, uz varijaciju formule o spremnosti da rade noću i danju: „ne gledamo zimmne noći / ali duzijeg l’jetnijeh dana“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerata* 7., stihovi 21–22, str. 472).

Pjesma pastira iz Bobana uspostavlja povezanost s uvodnom maskeratom kroz parafrazu vragove pohvale milostivih žena, dok pastiri iz šeste pjesme spominju surle na koje je vrag skrenuo pozornost publike u najavi iz prve pjesme. Time se kazivači identificiraju kao pastiri spomenuti u uvodnoj pjesmi, kao pastiri opremljeni manje lijepim surlama od družbe što ju najavljuje prvi vrag. Čitanje šeste pjesme kao maskerata pastira opremljenih surlama primiće se dosljednoj erotokomičnoj aluzivnosti zadanoj u uvodnoj pjesmi ciklusa i karakterističnoj za firentinski korpus: „...kao što se u talijanskim maskeratama stolar zapravo ne bavi stolarijom, kao što u njima slastičar zapravo ne nudi slatkiše, a sluge ili robovi ne jašu konje –

⁴⁵² Oraić Tolić 1990: 10.

tako je u Nalješkovićevoj šestoj maskerati kad se pastiri pridižu ‘podbiv istom surle’ riječ o aluziji na mušku erekciju.⁴⁵³

Osma maskerata je pjesma s pripjevom u obliku osmerostiha ili oktave sa shemom XYYX XYYX. Pisana je osmercem, a uz prvu strofu koja se ponavlja kao refren broji još šest oktava sa shemom ABABABBX.

Kazivači osme maskerate predstavljaju se izravno, u prvoj strofi, kao stranci iz „latinskih strana“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 8., stih 1, str. 473) koji su poput pastira iz prethodnih pjesama došli vidjeti nadaleko poznati i hvaljeni grad, „cić slave segaj grada“ (isto stih 3), i potražiti posao kao sluge kod slavnih dubrovačkih ljepotica. Pripadaju tipu kazivača koji svoje usluge nude bez naknade u parodiji topike službe iz viteške kulture. Ponuda besplatnih usluga često se javlja i u maskeratama, koje nisu nužno naglašeno lascivne, nego oponašaju i blagom erotokomičnom aluzivnošću karnevaliziraju udvorni ton nježne ljubavne lirike.

I tekst osme maskerate izrijekom skreće pažnju na profinjeniji stil kazivača koji se predstavljaju kao sluge i nude svoje usluge lijepim gospođama u obliku udvorne zamolbe, što ističu sami kazivači: „molimo vas umiljeno, / da služimo vam ljuveno“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 4., stihovi 55–56, str. 474).

Tekst se ipak referira na prethodne pjesme iz ciklusa na razini metaforičkog izraza. Nalješkovićevi udvorni kazivači ne traže od žena novčanu nagradu nego, kao i sužnjevi iz pete pjesme, „stvar najdražu“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 8., stih 51, str. 474). Od gospođa ne žele plaću: „neg da milo izvidate / u srdašcijeh naše rane“ (isto, stihovi 45–46). U trećoj maskerati, podsjetimo se, kazivač najavljuje da će spaliti svoje srce koje je bez uspjeha nudio na dar odabranoj gospođi. I rane na srcu slugu iz osme maskerate mogu se također čitati kao metafora za ljubavne želje, odnosno za seksualne žudnje, ako se čitaju na tragu treće pjesme kao alegoreze druge pjesme iz ciklusa.

Neispunjene i ispunjene ljubavne želje tema su i sljedećih dviju maskerata, kako primjećuje Bogdan: „Deveta i deseta pjesma jesu iskazi zaljubljenika, ali očito je da su maskerate – zadovoljavaju strukturalne elemente žanra, a sadrže i naznake o izvedbi. Slični protagonisti pojavljuju se i u talijanskim maskeratama, tamo se nazivaju *amanti* ili *innamorati*.“⁴⁵⁴

⁴⁵³ Bogdan 2005: 143.

⁴⁵⁴ Bogdan 2005: 149.

Prva pjesma zaljubljenika ispjevana je osmercem u osam strofa po osam stihova. Prva strofa ima shemu ABABBCBC, dok se u ostalim oktavama primjenjuje shema rime ABABCDCD.

Kazivači su zaljubljenici koji se ne predstavljaju kao predstavnici zanimanja, za razliku od robova i pastira, nego kao nesretni mladići. U okviru Nalješkovićeve ciklusa, patetični iskazi nesretnih zaljubljenika iz devete maskerate podsjećaju na patetičan stil tužaljke razočaranog ljubavnika iz treće pjesme. Nalješkovićevi *amanti* skreću pozornost publike na kostim kao izvantekstnu identifikaciju kazivača: „ter za bil’jeg naše smeće / tužno ruho sej nosimo“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 9., stihovi 37–38, str. 476).

Opisuju svoje patnje kroz usporedbu materijalnog bogatstva koje im ne manjka i prave životne radosti koja im nedostaje. Tako se posredno predstavljaju kao imućni ljudi, bez obzira na to što su odjeveni u bijedno ruho koje „... zlameni sve nesreće / i nemire ke patimo“ (stihovi 39–40, str. 476). Njihove nesreće i nemiri nisu materijalne prirode, a svaka njihova radost kratko traje što uzrokuje grozne patnje:

Koju godi stvar požudi
prinesrećna naša mladost,
velmi trjeba da potruđi
za najmanju steći radost,
još ako ju steče kada,
ubrzo se š njom razdili
ter od muke i od jada
bez nje grozno poslije cvili.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 9., stihovi 17–24, stranica 475)

Nakon patetičnog uvoda, kazivači mole odabrane gospođe da se smiluju njihovoj nesreći i pomognu im, a sljedeća pjesma u ciklusu je maskerata skupine kazivača koji također nisu predstavnici zanimanja. Oni se predstavljaju kao kazivači koje su gospođe najprije vidjele ražalošćene, a tek ih sada vide radosne:

O, gizardave, lijepe vile,
koje mirnijeh u radosti
nijeste prvo nas vidile

nego tužnijeh u žalosti.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 10.*, stihovi 1 – 4, stranica 477)

Takvo predstavljanje kazivača upućuje na mogućnost da su izvođači prethodne maskerate zbacili kostime koji su ih identificirali kao nesretne molitelje, literarizirane kazivače kao parodirane lirske subjekte ljubavne lirike, i tako sasvim izmijenili svoj scenski izgled. Nesretni molitelji pretvaraju se u uslišane zaljubljenike. Odabranim gospođama koje su uslišale njihove molbe upućuju pohvale umjesto zamolbi. Tekst naznačuje da izvođači, sada kao „mirna mladost“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 10.*, stih 9, str. 477), mijenjaju i scensko držanje:

Nijesu naša blida lica
kako n'jega od nemira,
poniknula k zemlji nica,
ni nam srca jad podira.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 10.*, stihovi 5–8, stranica 477)

U posljednje tri strofe kazivači se ne obačaju ženama nego drugim ljubavnicima. Savjetuju svima koji pate zbog ljubavi da se ugledaju na njih i da ne gube ljubavnu nadu. Njihov savjet najavljuje ponavljanje motiva nesretnog ljubavnika u pjesmi kazivača sljedeće, jedanaeste pjesme. Povezanost tih dviju pjesama signalizirana je i kroz formu. Pjesma nesretnih zaljubljenika koji nastupaju kao molitelji ispevana je u strofama od osam stihova s pripjevom, dok su pjesma uslišanih ljubavnika i jedanaesta pjesma individualnog kazivača kao nesretnog zaljubljenika pisane unakrsno rimovanim osmercima – deseta u deset, a jedanaesta u šesnaest katrena. Iako sadržaj teksta jedanaeste pjesme ne sadrži nikakve naznake izvedbenosti, osmerački katreni, kako ističe Bogdan, formalni su signal izvedbenosti u djelima Nikole Nalješkovića: „Takvih strofa nema u Nalješkovićevu ljubavnom kanconijeru, a sve osmeračke strofe iz pokladnoga ciklusa u njegovim se dramskim djelima pojavljuju u izvedbenim okolnostima – likovi čije iskaze sadrže obično pjevaju ili plešu. Zbog toga ne bi smjelo biti sumnje da je i ta pjesma izvedbena, pokladna.“⁴⁵⁵

Kazivač jedanaeste pjesme je protagonist preuzet iz petrarkističke lirike, nesretno zaljubljeni muškarac koji se obraća okrutnoj gospođi. Atipično za maskeratu, pjesma ne počinje

⁴⁵⁵ Bogdan 2005: 150.

apostrofiranjem adresata ili predstavljanjem kazivača, nego invokacijom Ljubavi kojom se kazivač posredno identificira kao nesretni zaljubljenik:

O, Ljubavi svemoguća,
ka u srcu momu stojiš,
toli gorka, toli vruća,
što me s dušom ne razdvojiš?

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate II.*, stihovi 5–8, stranica 479)

Međutim, s invokacijom na početku monološke pjesme individualnog kazivača u hrvatskom smo se korpusu već susreli, i to kod Vetranovića. Njegov prvi *Remeta* počinje dugačkom invokacijom u kojoj kazivač zaziva klasična božanstva, fantastična mitološka stvorenja i različite životinje. „Stante zvijeri, stante ptice“ iz prvog *Remete* kao da odjekuje u trećoj strofi *Pjesni od maskerate*:

Molim ptice, zvijeri, luge,
molim gore i livade,
da svjedoče moje tuge
ke ću rijeti njojzi sade.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate II.*, stihovi 9–13, stranica 479)

Za razliku od Vetranovićeve pustinjaka, kazivač jedanaeste pjesme nakon uvodne invokacije ipak se obraća adresatu, i to žuđenoj ženi. U okviru tradicije hrvatskih maskerata, lik i situacija kazivača podsjećaju na nesretnog zaljubljenika čije patnje Jeđupka opisuje šestoj gospođi u kraćoj verziji Pelegrinovića pokladnog kanconijera. Međutim, u Nalješkovićevu pokladnom ciklusu nesretni ljubavnik postaje kazivač i obraća se odabranoj gospođi bez posrednika. Situacija je ista kao kod Pelegrinovića: zaljubljenik je sluga ljubavi kojemu odabrana žena nepravедno uskraćuje nagradu za vjernu službu i tako ga tjera na razmišljanje o smrti. Prije pokušaja samoubojstva, Pelegrinovićev nesretnik patetično najavljuje svoju smrt kao nagradu za ljubavnu službu: „ovo plata, koju stiče / svak pod stigom od ljuvezni“ (M. Pelegrinović, *Jeđupka, Šestoj gospođi*, stihovi 475–476, u: Pelegrinović 1876: 158–159). I kazivač jedanaeste pjesme iz *Pjesni od maskerate* predstavlja se kao žrtva ljubavne nepravde koja ga tjera u smrt, ali bez elemenata parodije iz prikaza patnika u jeđupijati koji pada u nesvijest od tuge i nesreće, a zatim ucjenjuje odabranicu, prijeti da će se ubiti i u očaju se baca

na mač (a oštrica mača puca). Nalješkovićev individualni kazivač obraća se odabranoj gospođi kao vjerni sluga koji nije nagrađen za svoj ljubavni trud. Predstavlja se kao žrtva nepravde, kao rob ljubavi koji služi odabranu gospođu, ali uzaludno. Opisuje ljubavne patnje i upućuje gospođi pokude formulirane u obliku retoričkih pitanja. Kao i nesretnik čije nevolje opisuje Jeđupka, upozorava gospođu da će je javnost osuditi bude li svojom ljubavnom nesmiljenošću natjerala svog vjernog slugu u smrt:

Ma nu oči ti otvori,
kad se bude poslije reći
vjerna slugu da umori,
ku ćeš slavu na svijet steći?

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 11.*, stihovi 49–52, stranica 480)

Nesretni ljubavnik ne hvali ljepotu gospođe, nego kudi njezinu okrutnost. Kao i stilnovističke dame koje svojom anđeoskom ljepotom u srcima pjesnika raspiruju nježnu ljubav i vjerski žar, gospođa koju kudi kazivač jedanaeste pjesme također je anđeoska, ali okrutna ljepotica „koja zgar nebesa / sletje mene za umorit“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 11.*, stihovi 7–8, stranica 479). Međutim, fokus teksta nije na stilnovističkim i petrarkističkim opisima ženske ljepote, nego na petrarkističkoj internalizaciji učinaka te ljepote. Umjesto pohvala bijele kože i zlatnih uvojaka, kazivač opisuje utjecaj gospođina pogleda na duševno i tjelesno stanje zaljubljenika koje varira između krajnjih polova petrarkističke antiteze:

O gospođe, ka pogledom
satvoriti moreš mene
od čovjeka tvrdijem ledom.
a svrnut me u plamene.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 11.*, stihovi 13–16, stranica 479)

Unutar teksta jedanaeste Nalješkovićeve maskerate opisi ljubavnih patnji i prijetnje smrću imaju funkciju uvoda i najave zamolbe koju kazivač izriče na kraju svoje pjesme kada svom adresatu upućuje molbu, točnije ultimatum: „ali primi službe moje, / ali prijeku ti mi zadaj“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 11.*, stihovi 62–63, stranica 480).

Bez Jeđupke kao posrednika pod maskom, bez maskeratnog kazivača koji nastupa kao predstavnik prepoznatljive društvene skupine, jedanaesta pjesma odudara od žanrovskog obrasca monološke pjesme maske, isto kao i treća pjesma. Petković ističe: „Treća i jedanaesta pjesma Nalješkovićeve ‘maskerata’ obične su trubadurske pesme, bez i jedne osobine karnevalske poezije...”⁴⁵⁶

Za razliku od treće pjesme, tekst jedanaeste pjesme ne sadrži signale koji će čitatelju otkriti da je riječ o izvedbenoj pjesmi maske. Otklon od tipične maskerate istaknuo je i Bogdan: „Jedanaestoj pak pjesmi doista nedostaju neki bitni elementi maskerate, ona se doimlje krajnje literarizirano: kazivač ne predstavlja nikakvu skupinu, progovara u jednini, adresat nije kolektiviziran i ne zastupa publiku, uopće, u tekstu nema vidljivih naznaka o izvedbi. Od svih pjesama ciklusa ona je najbližnja ljubavnoj lirici, ne samo zbog temeljne situacije koju prikazuje već i zbog mnoštva stilskih i motivskih elemenata petrarkističkog diskurza.”⁴⁵⁷

No, jedanaesta pjesma nije samostalna ljubavna pjesma, nego dio ciklusa izvedbenih pjesama naslovljenog *Pjesni od maskerate*. Temeljna situacija koju prikazuje pripada tradiciji hrvatskih pjesama maski kao situacija iz pjesme šestoj gospođi naše najpoznatije *Jeđupke*, ali izvedena bez posrednika. Jedanaesta maskerata počinje invokacijom i tako uspostavlja odnos s Vetranovićevim prvim *Remetom*, što ističe već Medini.⁴⁵⁸ Odjeci djela hrvatskih autora koji su pisali karnevalske pjesme maski prije *Pjesni od maskerate*, Vetranovića i Pelegrinovića, u jedanaestoj pjesmi nisu prikriveni. Ti odjeci za čitatelja imaju funkciju „*demonstrativnog očitovanja literarnosti*. Drugim riječima, književni tekst ne želi potaknuti pričin da je on nešto drugo (izvješće, zajamčena predaja, zapis o doživljenoj zbilji itd.); on želi priopćiti čitatelju da autor, tako reći, stavlja karte na stol i otkriva specifičan književni status djela...”⁴⁵⁹ U slučaju jedanaeste maskerate, tekst „ne želi potaknuti pričin“ da je on ljubavna pjesma, nego intertekstualnim referencijama kojima se referira na, primjerice, Pelegrinovića priopćuje publici, i čitatelju, da pripada specifičnoj pjesničkoj tradiciji.

U okviru karnevalske poezije, topika udvorne poezije i ljubavne lirike se karnevalizira i postaje leksička maska, metafora u kojoj ljubav označuje seksualnost. Kao što smo vidjeli u trećoj pjesmi, ni srce ne mora nužno označivati tankoćutnu osjećajnost romantične ljubavi. Pojedine pjesme iz Nalješkovićeve ciklusa međusobno se povezuju u cjelinu kroz primjenu

⁴⁵⁶ Petković 1950: 116.

⁴⁵⁷ Bogdan 2005: 149.

⁴⁵⁸ Usp. Medini 1902: 157.

⁴⁵⁹ Žmegač 1993: 29.

metaforičkog leksika koji se temelji na karnevalizaciji topike ljubavne, duhovne i rodoljubne lirike. Prva maskerata karnevalizira kršćansku topiku: pakao označuju vaginu u kojoj se kažnjavaju oholi vragovi, oholost predstavlja erekciju, a silazak vragova u pakao penetraciju. Druga maskerata vraga naznačuje prijenos samog prenositelja značenja s polja kršćanske topike u motive ljubavne lirike, od pakla do uzdaha.

Vrag kao kazivač druge maskerate daje recipijentima izvedbe i teksta „uputu“ za erotokomično tumačenje motiva ljubavne lirike u cijelom ciklusu. Pomak prenositelja značenja prema ljubavnoj topici najavljuje i drukčiji tip kazivača, izvan okvira vjerske fantastike: „pokrenuti lanac metaforizacije mora biti prekinut, a koncept ‘pakla’ ne razvija se u koherentnu priču na doslovnom semantičkom polju.“⁴⁶⁰ Vragovi kao falusi zadaju okvir za erotokomično tumačenje ciklusa i više se neće javiti kao kazivači u Nalješkovićevu ciklusu. Pakao kao metaforički označitelj vagine bit će zamijenjen drugim označiteljima koji će se dosljedno ponavljati kroz cijeli ciklus, a sve u skladu s pohvalom milostivih žena koje vrag iz prve maskerate hvali jer pomažu nevoljnicima koji se ugriju kad im je hladno i dobiju odjeću ako su goli zahvaljujući ženskoj velikodušnosti. U četvrtoj maskerati kazivači se pozivaju na božji zakon koji ženama nalaže da velikodušno dijele svoje blago koje se ne smanjuje kada se dijeli i zamjenjuju „pakao“ novim označiteljem:

Kad potrjeban stvar poželi,
ke odveće vi imate,
toj vam dobri Zakon veli
da nas njome ugledate.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 4.*, stihovi 8–11, stranica 465)

U karnevalizaciji rodoljubne topike poznate iz Vetranovićevih maskerata, pohvala gradu postaje pohvala seksualnoj velikodušnosti žena. Slava grada privlači pastire iz Bobana koji nude ženama svoje usluge, a spremni su raditi i noću i danju, kao i sužnjevi iz pete maskerate. Formula „noć i dan“ povezuje i jedanaestu pjesmu s maskeratama sužnjeva i pastira:

Je li dakle prava tužba,
dvoreći te i noć i dan,
da privjerna moja služba

⁴⁶⁰ Bogdan 2005: 149.

takoj prođe sva uzaman?

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 11.*, stihovi 29–32, stranica 479)

Jedanaesta pjesma usmjerava recepciju prema interpretaciji na tragu prethodnih maskerata pomoću sličnih citatnih signala. Ona također uspostavlja dijalog s prvim pjesmama maski koje su oblikovale tradiciju hrvatskih maskerata u intertekstnom odnosu koji nastaje „kada značenjsko-oblikovni procesi nekog djela *markirano* (ili u bilo kojem drugom *prepoznatljivom* obliku) nadilaze granice vlastitoga sustava i time svraćaju čitateljevu pozornost na relacije teksta i predteksta (predtekstova).“⁴⁶¹ Uz drugu i treću pjesmu, jedanaesta pjesma jedina je pjesma iz ciklusa koju izvide isključivo individualni kazivači.

Sve tri takve pjesme imaju posebnu funkciju u strukturi ciklusa. One nisu tek varijacije maskerate po tipu kazivača, nego i smjernice za recepciju. Dok druga i treća pjesma najavljuju pomak metaforičkih označitelja i tipa kazivača iz sfere fantastično-religiozne topike, jedanaesta pjesma također ima posebnu funkciju unutar ciklusa koju naznačuje povratkom individualnog kazivača. Označuje kraj slijeda pjesama maskiranih družina kazivača koji se predstavljaju kao kolektivi u tradiciji firentinskih, ali i hrvatskih maskerata: prosjaka, sužnjeva, pastira i zaljubljenika.

U strukturi ciklusa kao homogene izvedbene cjeline, gdje prva maskerata kao prolog ili kao uvodna strofa tipične firentinske maskerate najavljuje sadržaj i zadaje okvir za tumačenje ciklusa, dvanaesta i posljednja pjesma funkcionira kao svojevrsna koda, kontrapunkt u sadržajnom otklonu od drugih pjesama iz ciklusa, što ističe Petković za kojeg je dvanaesta pjesma iz Nalješkovićeve karnevalskog ciklusa istovjetna „pirnim pjesmama njegovih pastorala po svom obliku i tonu i po osnovnoj svojoj sadržini.“⁴⁶²

Za razliku od jedanaeste pjesme, tekst posljednje pjesme ne svraća pozornost čitatelja na predtekstove iz tradicije maskerate i ne sadrži citatne signale koji je povezuju s drugim pjesmama iz ciklusa i usmjeravaju tumačenje u smjeru erotokomične metafore zadane u uvodnim pjesmama. Lanac metaforizacije koji se provlači kroz cijeli ciklus završava u jedanaestoj pjesmi. Kako ističe Tomislav Bogan, „završna, dvanaesta pjesma ciklusa najčešće se zbog svoga sadržaja s pravom naziva pirnom ili svadbenom, no to ne znači da nije mogla biti maskeratom. Teško je podržati Petkovićevu pretpostavku da je izvorno bila napisana kao jedna od završnih pjesama za Nalješkovićevu prvu komediju jer je ispjevana drugačijom

⁴⁶¹ Kulcsár-Szabó 1993: 15.

⁴⁶² Petković 1950: 116.

strofom od tih stihova.“⁴⁶³ Ispjevana je osmercem u tri strofe po osam stihova. Posljednji stih uvodne strofe rimuje se s posljednjim stihom ostalih strofa. Uvodna strofa se ponavlja kao pripjev (ABBAACCX) iza preostale dvije strofe (ABABCBCX i ABABBCCX).

Određeni elementi strukture završne pjesme ciklusa podsjećaju na žanrovski obrazac maskerate: u uvodnoj strofi kolektiv kazivača obraća se kolektivu adresata, ženama. Međutim, kazivači se ne identificiraju, ni posredno niti neposredno. Ne iznose nikakvu ponudu ili zamolbu. Tekst ne otvara mogućnost interpretacije u maskeratnom ključu, ne primjenjuje erotokomičnu alegorizaciju koja obilježava sve prethodne pjesme iz ciklusa. Ova kratka *ballata* nije erotokomična, pa ni komična karnevalska pjesma, nego prigodna pjesma koja slavi to što „...prisilavna ovaj vila / danaska se sadružuje / s kojijem živjet odlučuje“ (stihovi 11–14, str. 481). Međutim, kao završna pjesma izvedbenog maskeratnog ciklusa, ima specifično mjesto i funkciju kao pjesma kojom se zaključuje nastup maskiranih družina. Označuje kraj izvedbe i najavljuje dolazak ljepotice koja nije prisustvovala izvedbi prethodnih pjesama:

Sve dubrave i sve gore,
i sva polja i livade,
od radosti rekbi gore,
cić ljubavi ove sade,
a najliše vile mlade
jer izlazi na svit vila
ka se nije pri vidila,
pri kom zene cvijet i trave.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 12., stihovi 17–24, stranica 481)

Milivoj Petković je pretpostavio da je završna pjesma ustvari pisana kao dio dramskog teksta: „Nalješković je tu ‘maskeratu’ bio ispevao za svoju prvu pastoralu, uvrstio iza stihova u kojima izabrana vila daje svoj pristanak za venčanje sa pastirom Radatom; posljednja njegova ‘maskerata’ bila je prva pesma u kojoj su pastiri, u toj ‘komediji’, izražavali svoju radost što se jedan među njima ‘sudružuje’ vilom“⁴⁶⁴. Možda se cijeli ciklus u vrijeme poklada zaista

⁴⁶³ Bogdan 2005: 150.

⁴⁶⁴ Petković 1950: 116.

izvodio prije kakve komedije, kao najava za veću dramsku cjelinu. Bogdan s pravom zaključuje kako je čitav ciklus zamišljen tako da se kreće od izrazite lascivnosti prema sve pristojnijem izričaju: „Posljednja dva teksta sasvim su pristojna, a drugi od njih posvećen je čednu svadbenu slavlju, što je možda imalo veze s nekom konkretnom svadbenom svečanosti.“⁴⁶⁵

Čvrsta povezanost karnevala, teatra i svadbenih događanja dodatno potkrepljuje te pretpostavke o intenciji i izvedbi. Kako piše Petra Jelača: „Kazališne predstave na dubrovačkim pirovima podsjećaju na skroman običaj izvođenja malih komičnih scena na seoskim svadbama. S druge strane, vezane su s pokladama koje su također bile vrijeme kada se odvijao kazališni život.“⁴⁶⁶ U tom kontekstu, možda nije teško zamisliti zakrabiljene svatove kako dolaze po mladenku kao povorka maskirana u vragove, pastire, prosjake i sužnjeve ljubavi, izvode komične i lascivne pjesme za zabavu okupljene rodbine i drugih uzvanika prije nego što im se pridruži mladenka, a na kraju pozdravljaju nevjestu pristojnom pirnom pjesmom.

Nalješkovićeve *Pjesni od maskerate* jedinstveno su ostvarenje u kontekstu žanra maskerate u hrvatskoj književnosti. Karnevalska povorka sastavljena od različitih maskiranih družina u njima postaje struktura pjesničkoga ciklusa koji se sastoji od slijeda pjesama različitih kazivača. Povezuje ih dosljedna primjena karnevalskog leksika erotske aluzivnosti u silaznom intenzitetu od izrazite lascivnosti prve pjesme do naizgled posve pristojnih pjesama koje citatnim signalima ipak neprekidno usmjeravaju i zadržavaju recepciju teksta i izvedbe u okvirima maskeratne erotokomične alegorizacije. Ciklus uspostavlja dijalog sa žanrovskim obrascem pjesama maski iz hrvatske i talijanske književnosti. Nalješkovićev kompleksni ciklus ilustrira zaključak Viktora Žmegača kako je „jedna od markantnih uloga intertekstualnosti da osigura uvid u otklone od književne tradicije, drugim riječima: da fungira komparativno, dakako u prilog shvaćanja o književnosti što ga zastupa pisac novoga djela.“⁴⁶⁷

U otklonu od tipične firentinske maskerate Nalješković je sastavio ciklus pjesama koji uključuje i pjesme individualnih kazivača u skladu s tradicijom hrvatskih jeđupijata. Jedanaestu pjesmu izvodi kazivač kao nesretni zaljubljenik bez maskiranog posrednika, u varijaciji pjesme šestoj gospođi iz pokladnog kanconijera Mikše Pelegrinovića.

⁴⁶⁵ Bogdan 2005: 148.

⁴⁶⁶ Jelača 2009: 205.

⁴⁶⁷ Žmegač 1993: 33.

U otklonu od poznatih pjesama maski hrvatskih autora koje su nastale prije *Pjesni od maskerate*, Nalješković uvodi u hrvatske maskerate izrazitu lascivnost firentinskog predloška, što dodatno naglašava karnevalizacijom rodoljubne topike iz Vetranovićevih maskerata u skladu s polifonošću čitavog ciklusa koju ističe Bogan: „Polifone Nalješkovićeve maskerate pune su inače slična odnošenja prema različitim slojevima dubrovačke književne tradicije.“⁴⁶⁸ Erotsku aluzivnost gradi na karnevalizaciji religiozne, a zatim ljubavne i rodoljubne topike, i tako postavlja svoj maskeratni ciklus u odnos sa širom pjesničkom tradicijom ranog novovjekovlja.

Bez obzira na kompleksan dijalogicitet naglašen kroz „namjerno i markirano pozivanje na druge tekstove“⁴⁶⁹ kojim se tekst ustvari u određenoj mjeri zatvara i postaje potpunije interpretativno pristupačan samo primateljima koji su upoznati s prethodnom pjesničkom tradicijom, na naglašen intertekstni odnos s tradicijom maskerate u hrvatskoj književnosti i topičku polifonost u okviru i izvan okvira karnevalske poezije, maskeratni ciklus Nikole Nalješkovića ostaje komičan, zabavan, karnevalski lagan. Iako je Vetranović čak i prepjevao jednu firentinsku maskeratu, a komparativna istraživanja još uvijek nisu ukazala na postojanje konkretnog talijanskog predloška za *Pjesni od maskerate*, firentinska maskerata kao erotokomična monološka pjesma maskirane družine ušla je u hrvatsku književnost tek s maskeratama Nikole Nalješkovića.

⁴⁶⁸ Bogdan 2005: 146.

⁴⁶⁹ Kulcsár-Szabó 1993: 15.

2.7. Antun Sasin: obrasci i otkloni

2.7.1. Maskerate po firentinskom obrascu

Prve tragove prepoznatljivog utjecaja firentinske maskerate u hrvatskoj književnosti nalazimo u maskeratama Mavra Vetranovića, koji od talijanskog modela cehovskih pjesama preuzima strukturu, ali ne i njihov tipičan aluzivni ton. Erotokomični metaforički leksik karakterističan za firentinsku maskeratu u hrvatsku književnost ulazi s Nalješkovićevim *Pjesnima od maskerate*. Nakon Nikole Nalješkovića, u potrazi za maskeratama u hrvatskoj književnosti dolazimo do još jednog dubrovačkog pučanina, Antuna Sasina (oko 1520. – 1590.), plodnog autora koji je većinu života proveo u Stonu „gdje su izvođene sve tri njegove drame i u rukopisima širene njegove maskerate, poeme i ep o turskom porazu pod Siskom.“⁴⁷⁰

Sasinovu literarnu sudbinu obilježila je šutnja suvremenika i prešućenost u ranim književnopovijesnim izvorima. Naime, tom plodnom autoru koji se okušao u raznim žanrovima, od maskerata do komedija i poema, „onodobni dubrovački književnici nisu upućivali poslanice – barem se do danas ni jedna nije našla – premda je on sve važnije šesnaestostoljetne pjesnike s mnogo poštovanja pobrojio u sastavcima *Drugi san* i *U pohvalu pjesnika dubrovačkih*. Ista ga sudbina prati i kad je riječ o najstarijim književnim historiografima: nema ga u spisima *Vitae et carmina nonnullorum illustrium civium Rhacusinorum* (*Životopisi i pjesme nekih slavni Dubrovčana*) Ignjata Đurđevića i *Bibliotheca Ragusina* (*Dubrovačka knjižnica*) Serafina Crijevića, a ni u *Fastima* Sebastijana Slade Dolcija. Spominje ga kratko tek Franjo Marija Appendini...“⁴⁷¹

Slična neobična sudbina možda je zadesila i neke njegove maskerate, „pesme koje su pratile karnevalske svetkovine, davale im čar i aromu.“⁴⁷² Petković navodi da je upravo Sasin najplodniji autor dubrovačke karnevalske poezije, ali ističe kako su maskerate koje mu možemo sa sigurnošću pripisati malobrojne: „Među dubrovačkim pesnicima, Sasin je ispevao najviše pokladnih pesama. Međutim, u rukopisnim zbornicima označen je za autora samo ‘Mužike od crevljara’ i maskerate ‘vrtara’.“⁴⁷³ Sasin je također autor pjesme *Robinjica* koju je Petković označio kao pseudomaskeratu.⁴⁷⁴ Navedene tri pjesme objavljene su u izdanju što ga

⁴⁷⁰ Prosperov Novak 1997: 535. O životu i djelu A. Sasina također v. Arsić 2002.

⁴⁷¹ Tatarin 2010: 79.

⁴⁷² Arsić 2012: 35.

⁴⁷³ Petković 1950: 116–117.

⁴⁷⁴ V. Petković 1950: 130–131.

je priredio Pero Budmani za ediciju *Stari pisci hrvatski* (Zagreb, 1888.) na temelju starih rukopisnih zbornika.⁴⁷⁵

S obzirom na samo tri pjesme tiskane u Budmanijevu izdanju, moramo se zapitati kako to da je Milivoj Petković predstavio Antuna Sasina kao autora najvećeg broja dubrovačkih pokladnih pjesama. Odgovor na to pitanje možda kriju stariji rukopisi s tekstovima maskerata bez navoda o autoru ili s pogrešnim navodom autora. Iz jednog takvog rukopisa, poznatog pod nazivom „Mažibradićev prijepis“, Stjepan Kastropil prenio je u tisak nekoliko maskerata bez navoda o autoru, istaknuvši pritom kako je vrlo teško riješiti pitanje autorstva: „Ono nam se čini teško rješivo, jer uz pjesme nema nikakve bilješke, nikakva imena, nikakvih inicijala, koji bi olakšali njegovo ispravno rješenje.“⁴⁷⁶ Petković je predložio sljedeće rješenje za očuvane adespotne hrvatske maskerate: „Po svojim metričnim i stilskim osobinama, sve lascivne među njima (...) pripadaju Sasinu...“⁴⁷⁷ Suvremena povjesničarka književnosti Irena Arsić također analizira neke maskerate iz Mažibradićeva rukopisa kao djela Antuna Sasina,⁴⁷⁸ o čemu ćemo više govoriti kada se budemo osvrnuli na pretpostavke o autorima maskerata iz starijih izdanja. Kako smo u ovom radu prvenstveno usredotočeni na tekstove, te maskerate nećemo grupirati prema pretpostavkama o autoru, nego prema izdanjima u kojima su tiskane. Prije toga pozabavit ćemo se dvjema maskeratama koje odgovaraju firentinskom žanrovskom modelu i koje povjesničari književnosti sa sigurnošću pripisuju Antunu Sasinu, a to su *Mužika od crevljara* i *Vrtari*.

Za razliku od maskerata koje su pisali njegovi prethodnici Vetranović i Nalješković, Sasinovu maskeratu postolara i maskeratu vrtlara ne obilježava naglašen otklon od firentinske cehovske pjesme kao literarnog modela u pogledu strukture ili erotokomične alegorizacije. Formalna sličnost s firentinskim maskeratama očita je već na prvi pogled. Dvije spomenute maskerate su kraće samostalne pjesme, a ne dio ciklusa ili neke druge veće cjeline. Kazivači su maskirani kolektiv, predstavnici svijeta rada, majstori zanata i poljoprivrednici kakve smo često susretali u firentinskim maskeratama.

Mužika od crevljara ispjevana je u sedam osmeračkih sestina sa shemom AABBX. Uvodna stofa zadaje rimu za posljednji par stihova svih sljedećih strofa (naznačeno kao XX), a njezin posljednji stih ujedno se ponavljao kao pripjev.

⁴⁷⁵ V. Budmani 1888: XVII.

⁴⁷⁶ Kastropil 1953: 240.

⁴⁷⁷ Petković 1950: 123.

⁴⁷⁸ V. Arsić 2002: 35–52.

Kazivači se predstavljaju u prvoj strofi, kao što je najčešće slučaj s kazivačima firentinskih maskerata:

Mi fratija od crevljara,
kao običaj bila 'e stara,
došli smo vam poigrati,
i Bembelja ukazati
svaki sad skoči i uživa'.
*Biagio, Biagio, viva, viva!*⁴⁷⁹

(A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 1–6, stranica 172)

U prvoj strofi maskerate crevljara, skupine „koja je imala svoje stalno mesto u renesansnom karnevalskom poretku“,⁴⁸⁰ Sasin sadržajno lokalizira firentinski obrazac. Bembelj koji se spominje u tekstu tradicijska je maska koja se vezuje za dubrovački postolarski ceh: „Primjerice, 3. svibnja, na dan sv. Filipa i Jakova, zaštitnika bratovštine, postolari su imali svoju svečanost i po odredbi vlasti izvodili na gradskim ulicama ples, praćeni pitoresknom maskom zvanom Bembelj, koja je plesala, skakala i šalila se na karnevalski način.“⁴⁸¹ Uz elemente lokalne kulture prenesene iz dubrovačkoga karnevala, u maskerati postolara prepoznaje se literarni utjecaj renesansnog firentinskog karnevala i njegove poezije. Tako Petković upućuje na maskeratu postolara *Canto de' calzalai*⁴⁸² kao mogući uzor Sasinove *Mužike*,⁴⁸³ a postolare kao kazivače nalazimo i u Braccijevoj maskerati *Canto de' ciabattini* (u: Guerrini 1883: 321–322) u kojoj majstori obučari lijepim ženama nude uslugu popravka cipela.

Canto de' calzalai tipična je firentinska maskerata u kojoj kazivači iz svijeta rada ženama nude svoje proizvode. Erotokomična alegorizacija dosljedno je primijenjena kroz cijeli tekst. Za Petkovića, autor je „alegoriju proveo vešto kroz mnoge metafore, uspevajući da ženama dvosmisleno opiše razbludne momente.“⁴⁸⁴ Kazivači ženama nude cipele koje su izradili baš za karneval od vrlo meke kože tako da ne bole i ne žuljaju: „Perchè l'usiate in questo

⁴⁷⁹ Stihovi Sasinovih pjesama preuzeti su iz izdanja *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*. Pr. Pero Budmani. Stari pisci hrvatski, knjiga XVI. JAZU. Zagreb. 1888.

⁴⁸⁰ Arsić 2012: 42.

⁴⁸¹ Jelača 2009: 205.

⁴⁸² Pripisana Lorenzu de' Mediciju u Guerrini 1883, ali ne i u novijim antologijama koje je uredio Paolo Orvieto (P. Orvieto 1991, P. Orvieto 1992). Naznačeno kao Medici*.

⁴⁸³ V. Petković 1950: 117.

⁴⁸⁴ Petković 1950: 117.

Carnovale,/ fatte l'abbimo, e di cuoio cotale / Che v'entreranno, e non vi faran male..." (L. de' Medici*, *Canto de' calzalai*, stihovi 1–3, u: Guerrini 1883: 25). U ponudi imaju razne oblike i modele cipela jer je žene teško zadovoljiti, a nude i različite veličine ovisno o tome jesu li kupci udane žene ili neudane djevojke. Osim raznovrsnosti ponuđenih cipela kao metafore za muški spolni organ, hvale i kvalitetu kože od koje su cipele izrađene. Postolari pozivaju žene da same opipaju sirovinu i uvjere se u kvalitetu materijala:

Mettete, Donne, un po' quì su la mano,	<i>Stavite, žene, ovdje gore ruku malo,</i>
E stropicciate la schiena pian piano:	<i>I pogladite ih ozgor lagano, lagano:</i>
Sentirete allargarle ammano, ammano;	<i>Osjetit ćete da šire se polako, polagano;</i>
Esser vogion così le buone pelle.	<i>Baš takve dobre kože moraju biti.</i>

(L. de Medici*, *Canto de' calzalai*, stihovi 15–18, Guerrini 1883: 25–26)

Prikazani kao vješti trgovci, kazivači nude ženama probne uzorke cipela koje se mogu nositi i po blatu i po kiši. Formula o blatu i kišnom vremenu – „al fango ed alla piova“ (L. de Medici*, *Canto de' calzalai*, stihovi 20, Guerrini 1883: 25) – označuje analne spolne odnose i odnose za vrijeme menstruacije, vrlo čest motiv u firentinskim maskeratama. Maskeratna tehnika erotokomične alegorizacije i karnevalizacije udvorne lirike prepoznatljiva je kada postolari udvorno nude ženama pomoć pri obuvanju, što je naročito korisno kada se cipela obuva prvi put, i naglašavaju kako cipele postaju to udobnije što se više nose.

Sasinova maskerata crevljara također je primjer globalne primjene erotokomičnog leksika koji prožima čitav tekst. Međutim, po Petkoviću, u dubrovačkoj maskerati alegorizacija je slabije razrađena: „Sasinova imitacija peva samo o obućarskim kalupima, bez invencije..."⁴⁸⁵ No, za razliku od udvornih *calzolaia*, crevljari ne nude gotove proizvode, nego uslugu izrade postola. Zbog toga izostaje metafora u kojoj različite veličine i modeli cipela označuju muški spolni organ, što je slučaj i s Braccijevom maskeratom majstora koji popravljaju cipele i stoga predstavljaju svoje vještine i alate, a ne gotove proizvode.

Sasinova maskerata crevljara je pjesma ponude usluge, a ne prezentacije proizvoda. Umjesto ponude i reklame gotove robe, predmet alegorizacije su alati i sirovina obućarskoga zanata: postolarska kopita i koža od koje se kroje cipele. Erotokomični prijenos značenja iz svijeta rada u sferu spolnosti tipičan je za firentinsku maskeratu: veličina kopita i kvaliteta koža označuju svojstva falusa. Prosperov Novak uspoređuje intenzitet lascivnosti maskerate

⁴⁸⁵ Petković 1950: 117.

crevljara s erotokomičnom alegorizacijom iz Nalješkovićeve ciklusa: „Dosegnuvši izravnost starijih Nalješkovićevih maskerata pjevao je Sasin tu o kopitima, premda su svi koji su tu pjesmu slušali, ili su je sami pjevali, znali o kojim je to kopitima riječ i koja su to kopita od ‘devet ponata’ s kojima su gospođe trebale biti servane tako da ‘svaka sebi na ponase uzmi meštra za se’“. ⁴⁸⁶

Sasinovi crevljari hvale i kožu od koje izrađuju postole. Kvalitetna sirovina kojom se služe u izradi postola neće se razvući ni nakon više nošenja:

Sve su freške u nas kože,
a provat ih svaka može,
ni se gamuh naš razvuče,
četrt puta kad se obuče.
ni se veće zaguļiva.

(A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 10–14, stranica 172)

U maskerati crevljara na djelu je erotokomična maskeratna alegorizacija ponude usluga obućarske struke: majstori postolari imaju različite kopita koja odgovaraju svakoj nozi, a tijesne se cipele mogu kopitom i proširiti. Međutim, pjesma ne sadrži aluzije na spolne odnose *contro natura* ni parodiranje toposa službe iz udvorne poezije. Crevljari ne nude svoje usluge besplatno, nego naglašavaju: „ma se hoće boļa plata, / er se roba ne dariva“ (A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 16–17, str. 172). Nakon razrađene prezentacije i reklame obućarskih vještina i alata, kazivači još jednom sažeto iznose svoju ponudu u posljednjoj strofi:

Tim, gospođe izabrane,
ako ćete bit servane,
uzmi svoga meštra za se
svaka sebi na ponase ;
svaki er vam se obećiva.

Biagio, Biagio, viva, viva!

(A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 37–42, stranica 172)

⁴⁸⁶ Prosperov Novak 1997: 536.

Sasinova maskerata *Mužika od crevljara* nije imitacija *ballate minore* koju Lasca pripisuje Lorenzu de' Mediciju, u kojoj postolari ženama nude razne modele cipela izrađene posebno za karneval, nego autorska prerada motiva ponude obućarskih usluga po modelu tipične firentinske maskerate u lokalnom karnevalskom kontekstu.

Svoju maskeratu *Vrtari* s podnaslovom „tamašna pjesan“ koji je označuje kao duhovitu, šaljivu pjesmu, Sasin je ispjevao također osmercem, i to u osam strofa po devet stihova, sa shemom rime ABABCDEFF. U pjesmi vrtlara, prva strofa ima funkciju uvodne strofe tipične maskerate, a to je identifikacija kazivača s uvodnim apostrofiranje adresata. Identifikacija kazivača izvedena je kroz izravno predstavljanje:

Iz daleka vrtari smo
došli sada, o gospoje,
ne za drugo neg čuli smo
da imate perivoje,
i težaka – da ište svaka,
ki bi htio – i umio
prid nim stati – i težati ;
mi smo jaci mnogo, i mladi,
vješti vrtu kad se sadi.

(A. Sasin, *Vrtari*, stihovi 1–9, stranica 197)

Kazivači objašnjavaju da su došli izdaleka zbog toga što su čuli da su gospođama potrebni dobri težaci koji će obraditi njihove perivoje. U tome podsjećaju na uvodno predstavljanje niza kazivača hrvatskih pjesama maski, od Jeđupki i Vetranovićevih pastira do Nalješkovićevih pastira, koji također ističu da dolaze iz dalekih krajeva. Međutim, motivacija Sasinovih vrtlara je drukčija: oni ne dolaze zbog glasovite ljepote gospođa ili slave grada.

Obje maskerate koje su sa sigurnošću pripisane Antunu Sasinu pisane su u skladu s obrascem firentinskih maskerata koje su poznate i kao *canti dei mestieri* ili cehovske pjesme. One nisu ljubavne ni rodoljubne, nego erotokomične karnevalske pjesme. Slično kao i Nalješkovićevi pastiri koji su došli u Dubrovnik u potrazi za poslom zbog glasina o milostivosti ženskog

dijela stanovništva toga grada, Sasinovi vrtlari navode mogućnost zapošljavanja kod gospođa kao razlog svog dolaska iz daleka.

U tekstovima Nalješkovićeve pokladnog ciklusa karnevalizira se topika ljubavne, religiozne i rodoljubne poezije. Motivi iz pjesničke tradicije koja ne pripada maskeratama se karnevaliziraju i postaju erotokomične metafore: oholost označuje erekciju, udvorna ljubavna služba skriva poziv na spolne odnose, a slava grada ustvari je slava raspuštenog ponašanja lijepih žena. U Sasinovim maskeratama toga nema. Naime, erotokomična alegorizacija nije izvedena kroz karnevalizaciju motiva rodoljubne ili duhovne poezije, nego mimetski polazi od karakteristika kazivača kao predstavnika društvenih skupina iz svijeta rada. U Sasinovim maskeratama nositelji prenesenog značenja pripadaju sferi materijalne kulture, a ne literature. Umjesto oholosti, pakla ili slavnoga grada, tu su alati, sirovina, majstorske vještine, elementi prepoznatljive erotokomične alegorizacije tipične za firentinske maskerate. Metafora ne ostaje zatvorena za recipijenta koji nije upućen u književnu tradiciju, ona je lako razumljiva, uvijek ima isto značenje bazirano na karnevalizaciji radnog svijeta i komična je upravo zato što je predvidljiva i prepoznatljiva: „Postoji svojevrсно suučesništvo, u potpunosti usporedivo s onim što se događa u trgovačkim pregovorima na zbiljskoj tržnici, gdje prodavačeva ‘prevara’ – u ovom slučaju maskiranje jezika – nije, u određenim granicama, želja za mistifikacijom, nego dio samog čina prodaje: to je igra između prodavača i kupca koje je kupac savršeno svjestan jer posjeduje mehanizme kojima je može dešifrirati, a time i interpretirati kao ‘igru’.“⁴⁸⁷ U ovom slučaju u igri sudjeluju maskirani kolektiv izvođača i karnevalska publika ili čitatelji upoznati s konvencijama žanra maskerate koje su ključ za dešifriranje karnevalskog leksika ponude vrtlara kao tipičnih maskeratnih kazivača.

Za razliku od Ciganki, robova ili vragova, vrtlari su predstavnici svijeta rada, a kao kazivače nalazimo ih i u firentinskim maskeratama. Petković napominje da *Vrtari* nemaju „određena uzora među firentinskim pokladnim pjesama.“⁴⁸⁸ Ističe da je „Rafikanijeva ‘Canzozone [sic!] de’ ortolani’ sasvim (...) drukčije invencije...“⁴⁸⁹ Kao kazivače firentinskih maskerata, vrtlare nalazimo, primjerice, u spomenutoj pjesmi Tommasa Raffacanija pod naslovom *Canto di giardinieri* (u: Guerrini 1883: 314), u Ottonaiovoj maskerati *Canto d’ortolani che vendono*

⁴⁸⁷ Castellani 2006: 34; „Esiste una sorta di complicità, del tutto paragonabile a quella che avviene nelle contrattazioni commerciali al mercato, in cui la ‘truffa’ dell’imbonitore – in questo caso il mascheramento del linguaggio – non è, entro certi limiti, una volontà di mistificazione, ma fa parte dell’attività stessa di vendita: è un gioco tra il venditore e il compratore, del quale il compratore è perfettamente cosciente, perché possiede i meccanismi per decifrarlo, e quindi per interpretarlo come ‘gioco’.”

⁴⁸⁸ Petković 1950: 117.

⁴⁸⁹ Isto.

invidia (u: Guerrini 1883: 238–239), u Braccijevoj pjesmi *Canto delle civaie* (u: Guerrini 1883: 321–322) u kojoj vrtlari nude mahunarke ili u maskerati nepoznatog autora *Canzona degli ortolani* (br. I u: Singleton 1936: 3–5).

Ottonaiova pjesma vrtlara *Canto d'ortolani che vendono invidia* jedna je od rijetkih firentinskih maskerata pisanih u komično-moralističkom tonu. Ottonaiovi *ortolani* ne prodaju povrtlarske proizvode i ne nude vrtlarske usluge. Oni nude „zavist“ – *invidia* – iz mjesta Legnaia, poznatog središta poljoprivredne proizvodnje, što je parafraza poznate izreke „nositi kupus u Legnaiju“ („portar cavoli a Legnaia“) koja označuje potpuno besmisleni radnju, slično kao „prelijevati iz šupljeg u prazno“. Nude zavist iz tog poznatog poljoprivrednog središta jer je ona manje štetna od zavisti „domaće proizvodnje“, odnosno od zavisti koja se rađa u kući.

S druge strane, Braccijev *Canto* tipična je firentinska erotokomična maskerata u kojoj vrtlari, također iz mjesta Legnaia, povoljno nude razne mahunarke i reklamiraju ih prepoznatljivim formulama o dimenzijama. Njihovi su proizvodi „dugački, veliki, dobri i lijepi“ – „[l]unghi, grossi, buoni e belli“ (A. Bracci, *Canto delle civaie*, stih 9, u: Guerrini 1883: 321) – a dobri su i sirovi i kuhani: „Son buon crudi i son buon cotti...“ (stih 40, isto). Vrtlari iz Raffacanijeva *Canta* predstavljaju svoje proizvode i podučavaju adresate kako postupati s različitim poljoprivrednim kulturama. Maskerata nepoznatog autora *Canzona degli ortolani* sličnija je Sasinovim *Vrtarima* utoliko što kazivači ženama nude uslugu održavanja vrta, a ne vrtlarske proizvode. Kao ponuđači usluga, Sasinovi vrtlari ne predstavljaju proizvode, nego hvale vlastite sposobnosti. Formulom pohvale snage i mladosti kazivači reklamiraju svoju tjelesnu spremnost, a hvale i svoje vještine i stručna znanja.

Uz reklamne formule, prisutni su i deiktički elementi karakteristični za maskeratu kao žanr namijenjen izvedbi. Također, u pjesmi se navodi broj kazivača, što se može tumačiti kao interna didaskalija, uputa družinama koje će izvoditi tu Sasinovu maskeratu:

... jer se ovdi – ne nahodi,
tko bi boļe – vaše voļe
ispunio – i smirio,
nego ovi mi pet samo,
što vrt hoće, koji znamo.

(A. Sasin, *Vrtari*, stihovi 14–18, stranica 198)

Erotokomična alegorizacija gradi se na opisu zanimanja koje predstavljaju kazivači. Vrtovi i perivoji koje vrtlari obrađuju u sklopu svog posla označuju vaginu. Raznovrsni poslovi što ih vrtlari opisuju su metafora za spolne odnose. Zahtijevaju mladost i snagu kojom su se kazivači pohvalili već na kraju prve strofe, ali i velik trud: „Potreba je, da najprije / uloži se mnoga muka...” (stihovi 28–29, str. 198). Kao vješti majstori, vrtlari su vični raznim poslovima: plijeve korov, kopaju jarke, cijepe voće, obavljaju sjetvu. Za sve te poslove potrebni su posebni alati koji označuju muški spolni organ: motika, kolci, gvožđe za cijepljenje voćaka. Vrtlarski poslovi obavljaju se pažljivo zato da plodovi budu obilni:

... pak se radi – da se usadi,
stavi kolac – vas u dolac ;
bez dubine – rasad gine ;
što usije nas kigodi,
sve pronikne i sve rodi.

(A. Sasin, *Vrtari*, stihovi 41–45, stranica 198)

Motiv plodnosti tipičan je za firentinske maskerate, i to ne samo za pjesme kazivača koji predstavljaju poljoprivredna zanimanja, nego i za kazivače koji nude razne ljekovite pripravke. Što se tiče poljoprivrednika, vrtlari iz spomenute adespote maskerate *Canzona degli ortolani* također se hvale kao majstori koji će osigurati plodan urod:

Negli sterili giardini,	U vrt neki neplodan
se v'entran nostri marretti,	ako motičice uđu naše,
nascon perse e sermollini...	niču timijan i mažuran...

(n.a., I. – *Canzona degli ortolani*, stihovi 27–29, u: Singleton 1936: 4)

U firentinskim maskeratama, pa tako i u maskeratama poljoprivrednika, česte su formule koje suprotstavljaju „prirodne“ spolne odnose i spolne odnose *contro natura*: lijepo i kišno vrijeme, konzumacija prije ili poslije ručka, sadnja sjemena sprijeda ili straga. Seljaci iz adespote maskerate *Canto de' marraiuoli* hvale svoje vještine, a posebno napominju da motikom mogu dobro prekopati zemlju, proširiti sva uska mjesta i tako omogućiti pristup i sprijeda i straga, bez prepreke: „che dinanzi, o vuol dirieto, / puossi entrar senza divieto“ (pjesma LXVI, stihovi 18–19, u: Singleton 1936: 89). Već smo spominjali formulu „sprijeda i straga“ u kontekstu poljoprivrednih radova iz Ottonaiove maskerate *Canto de' semi* u kojoj

kazivači ističu da plodove daje samo sjeme koje se sadi sprijeda, na suncu, i također naglašavaju da je posao najbolje raditi kad nema kiše, kad je vrijeme suho i vedro: “Nel tempo asciutto si fa miglior prova” (B. dell’ Ottonaio, *Canto de’ semi* stih 44, u: Guerrini 1883: 232). Prema Castellaniju, rasprostranjenost motiva „neprirodnih“ spolnih odnosa u maskeratama može se interpretirati kao prepoznatljiva tehnika karnevalizacije, karnevalska inverzija: „...golema rasprostranjenost aluzija na sodomiju u karnevalskoj pjesmi posljedica je sasvim drukčije motivacije vezane za temeljni kriterij inverzije u karnevalskom vremenu, koji su etnolozi izvrsno rasvijetlili. S gledišta seksualnosti, kao i obično, ta inverzija manifestira se u sklonosti prema odnosima izokrenutim naglavce: čovjek se fizički ‘okreće naopačke’ tako da ono što se nalazi straga dolazi naprijed ...“⁴⁹⁰ U maskerati vrtlara takve karnevalske inverzije nema. Sasinovi vrtlari hvale se samo vještinama koje će osigurati plodan urod. Aluzije na spolne odnose koji ne mogu biti u funkciji stvaranja potomstva, odnosno na spolne odnose koji su u tom smislu „jalovi“, u potpunosti izostaju.

Po strukturi i načinu primjene globalne erotokomične alegorizacije profesionalnih alata i vještina, maskerate crevljara i vrtlara najbližije su tipičnoj firentinskoj maskerati od svih prethodno analiziranih maskerata iz hrvatskog korpusa. Međutim, kao što čitatelj firentinskih maskerata poput Castellanija u njima primjećuje znatnu prisutnost aluzija na spolne odnose *contro natura*, tako i čitatelj Sasinovih maskerata koji poznaje pjesme iz firentinskog korpusa primjećuje zamjetan izostanak takvih aluzija. Poput Vetranovića koji iz firentinskog predloška nije preuzeo i njegovu karakterističnu erotsku aluzivnost, i Sasin je u određenoj mjeri autorski „cenzurirao“ firentinsku maskeratu ograničivši erotokomičnu alegorizaciju samo na semantičko polje „prirodnih“ spolnih odnosa. Društveno manje prihvatljivi seksualni odnosi motivirani isključivo užitkom bez mogućnosti stvaranja potomstva kao motiv karnevalske poezije, čini se, ne ulaze u hrvatsku maskeratu čak ni s Antunom Sasinom, pjesnikom koji se sa svojim pjesmama vrtlara i postolara najviše približio strukturi, ali i sadržaju tipičnih firentinskih maskerata koje su poznate i kao *canti dei mestieri*. Kako zaključuje Irena Arsić, „italijanski izvori ili ugledanja im se ne mogu poreći, ali je osetan i uticaj lokalnog kolorita i tradicije.“⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Castellani 2006: 36; „...massiccia presenza di riferimenti alla sodomia nel canto carnascialesco trova ben altre motivazioni nel fondamentale criterio di inversione del periodo carnevalesco, che i demologi hanno ben messo a fuoco. Dal punto di vista sessuale, come al solito, questa inversione si manifesta nella predilezione per i rapporti a tergo: la persona viene fisicamente ‘rovesciata’ mettendo davanti ciò che è dietro...“

⁴⁹¹ Arsić 2012: 39.

Za razliku od Sasinove maskerate crevljara, firentinske maskerate često završavaju svojevrsnim sažetkom prezentirane ponude, a kazivači u posljednjoj strofi nerijetko ističu kako su spremni svoje usluge pružati bez materijalne naknade. To je slučaj i s posljednjom strofom *Vrtara*:

Svaka nek svoj – tijem perivoj

Nam ne krati – ukazati,

Troskot veće – da se izmeće,

A vjerujte, da o plati

Mi nećemo riječi imati.

(A. Sasin, *Vrtari*, stihovi 68 – 72, stranica 198)

U svim poznatim i očuvanim karnevalskim pjesmama maski što su ih hrvatski pjesnici ispjevali prije Antuna Sasina zamjetni su znatni otkloni od žanrovskog obrasca tipične firentinske maskerate. Firentinske maskerate su samostalne pjesme, a slučajevi intertekstno povezanih pjesama poput Ottonaiovih maskerata Židova iznimno su rijetki, dok su Pelegrinovićeve *Jeđupka* i Nalješkovićeve *Pjesni od maskerate* ustvari zbirke, pokladni kanconijeri. Mažibradićeve, Bobaljevićeve i adespotna *Jeđupka* su samostalne pjesme maskiranog kazivača s elementima fantastike i narativnim elementima koji su potpuno atipični za firentinski obrazac cehovskih pjesama.

Vetranovićeve maskerate podudaraju se s firentinskim obrascem po obliku i strukturi samostalne pjesme kolektiva kazivača koji se obraćaju kolektiviziranim adresatima, ali bez erotokomične alegorizacije. Maskerate koje povjesničari književnosti sa sigurnošću pripisuju Antunu Sasinu prve su maskerate u hrvatskoj književnosti koje nisu obilježene autorskim otklonom od firentinskog obrasca, ni po strukturi niti po sadržaju, osim izostanka bilo kakvih aluzija koje upućuju na spolne odnose *contro natura*. Međutim, ni to ih ne udaljava od talijanskog žanrovskog predloška zbog toga što karnevalska alegorizacija tipičnih firentinskih maskerata ne uključuje nužno motiv „izokrenutih“ spolnih odnosa.

Sasinove maskerate postolara i vrtlara su samostalne pjesme pisane kao direktno obraćanje kolektiva maskiranih kazivača neodređenim, kolektiviziranim adresatima. To su maskerate koje se izvode pred karnevalskom publikom. Kazivači su predstavnici profesija, adresati su neodređeni kolektiv žena, tipični adresati firentinske maskerate. Struktura pjesama odgovara strukturi firentinskih *canti dei mestieri*: nakon identifikacije kazivača direktnim

predstavljanjem, slijedi razrađena reklamna prezentacija uz zaključni sažetak u posljednjoj strofi, bez narativnih, rodoljubnih, pastoralnih ili fantastičnih umetaka. Leksik erotokomične alegorizacije dosljedno ostaje unutar okvira identifikacije kazivača kao predstavnika profesija. Pjesme *Mužika od crevljara* i *Vrtari* jedine su maskerate koje povjesničari književnosti danas sa sigurnošću pripisuju Antunu Sasinu i prve samostalne maskerate u hrvatskoj književnosti koje imaju sva karakteristična obilježja tipične firentinske maskerate.

2.7.1. Motiv robinja i odmak od firentinskog obrasca

Sasinove maskerate vrtlara i postolara su pjesme maskiranih družina koje se identificiraju kao predstavnici profesija i obraćaju se adresatima koji su također kolektiv, što je tipično za firentinske maskerate. Za razliku od tih maskerata kolektiva, njegova pjesma *Robinjica*, koju je Petković označio kao pseudomaskeratu, pjesma je individualnog kazivača, maske koja se obraća izdvojenom adresatu, odabranoj gospođi, kao što to čine kazivači pjesama Jeđupki. Međutim, robinja nije gatarica ni ljubavna savjetnica: „Sasin je ispevao ‘Robinju’ naizgled za masku koja odabranoj gospođi ne gata i ne pretkazuje sudbinu.“⁴⁹² Ta pjesma uvrštena je u izdanje *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeševića* (Zagreb, 1888.) koje je priredio Pero Budmani.

Zahvaljujući vrijednim istraživanjima Irene Arsić, u njezinu radu *Dve maskerate iz negdašnje dubrovačke biblioteke Bizaro* (Beograd, 2000.) danas možemo čitati još jednu pjesmu robinje koju je možda napisao Sasin, a koja Petkoviću nije bila poznata. Uz dotad neobjavljenu pjesmu robinje, na tragu Kolendićeva rada *Izveštaj o naučnom radu na Primorju* (Beograd, 1949.), Arsić je predstavila još jednu pjesmu koja bi mogla biti Sasinova: „Jedan od sedamdesetak rukopisa negdašnje dubrovačke Biblioteke Bizaro, koje je u obimnoj studiji opisao Miroslav Pantić, jeste i onaj pod naslovom *VARII BRANI DI PARECCHI AUTORI ILLIRICI MS*. Na stranicama ovog rukopisa od 195. do 201. prepisane su dve maskerate sa početnim stihovima *Odpustimi mallo rucha* i *O gospo pogledai namene neboga..* Milivoj Petković u knjizi *Dubrovačke maskerate* ne zna za ove dve pesme, dok Petar Kolendić u jednom izveštaju podnetom 1949. o radu na Primorju između novih maskerata na koje je naišao navodi i *Robinjicu tursku* i *Maskeratu ubog*, bez ikakvih bližih odrednica. Međutim, očigledno su to maskerate koje sadrži rukopis negdašnje Biblioteke Bizaro.“⁴⁹³ Uz te dvije

⁴⁹² Petković 1950: 130.

⁴⁹³ Arsić 2000: 40.

maskerate spominje se i Sasin, kako ističe Arsić: „Kolendić u pomenutom izvještaju kaže da neke od novih maskerata prati napomena da su delo Antuna Sasina, dok u rukopisu Biblioteke Bizaro dvema maskeratama prethodi prijepis *Mrnarice* kao i zapis Luke Pavlovića – Ant(un) Sassi spjeva.“⁴⁹⁴

Kao što smo već spomenuli, Petković čita Sasinovu *Robinju* kao pseudomaskeratu, pjesmu u formi maskerate koja nije namijenjena izvedbi za vrijeme karnevala. Arsić navodi kako bi Petković i novootkrivenu pjesmu turske robinje možda čitao kao pjesmu koja nije pisana za karnevalsku situaciju: „*Robinjica turska* je po Petkovićevoj klasifikaciji ozbiljna maskerata, koja nije ispevana za karnevalsko veselje, već je pesnik upotrebio formu maskerate da opeva motiv robinje.“⁴⁹⁵

U svakom slučaju, za razliku od erotokomičnih maskerata crevljara i vrtara, u pjesmi *Robinjica* očit je odklon od firentinske maskerate i čvršća povezanost s hrvatskom književnom tradicijom, od individualnog kazivača tipičnog za jeđupijate do motiva robinje u hrvatskoj ranonovovjekovnoj književnosti, uključujući i Vetranovićevu pjesmu *Dvie robinjice*, kako uočava Slobodan Prosperov Novak: „Sasinova kontaminacija *Jeđupke* i *Robinje* pokazuje s kolikom je točnošću pisac čitao svoje prethodnike i kako je dobro uočavao žanrovske zadanosti. (...) Sasinova *Robinjica*, premda govori iz muškog tijela jedne maskirane Jeđupke i premda izgovara standardnu karnevalsku sreću, posjeduje i sve retoričke elemente što su pripadali hrvatskim dramskim robinjama od Džore Držića i Mavra Vetranovića do Nikole Nalješkovića i Hanibala Lucića.“⁴⁹⁶ S obzirom da robinje ne nalazimo kao kazivače firentinskih maskerata, a ustvari nisu ni dio dubrovačke renesansne zbilje zbog toga što je Dubrovačka Republika ukinula ropstvo i zabranila trgovinu robljem na svom teritoriju još 1416., moramo se zapitati odakle robinje kao kazivačice maskerata u starijoj hrvatskoj književnosti.

Motiv robinje nije karakterističan za firentinske maskerate, ali je čest motiv hrvatske ranonovovjekovne književnosti i kulture. Javlja se kao motiv popularne viteške igre koja se izvodila diljem Sredozemlja u dramskom kontekstu, ali i izvan njega, kako ističe Petković: „Po primorskim gradovima, bila je u vreme renesanse među intermedijima najomiljenija viteška igra ‘Moreška’. U dane karnevala ona se izvodila i van pozorišta...“⁴⁹⁷ U moreški je

⁴⁹⁴ Arsić 2000: 41.

⁴⁹⁵ Arsić 2000: 41

⁴⁹⁶ Prosperov Novak 1997: 537.

⁴⁹⁷ Petković 1950: 127.

zarobljena djevojka razlog sukoba između suprotstavljenih skupina, skupine koja je zarobila djevojku i skupine koja je želi osloboditi.

Suvremena hrvatska muzikologinja Grozdana Marošević navodi da je moreška imala zabavnu, ali i reprezentativnu funkciju kao dio predstava koje su se izvodile u čast važnijih gostiju, ali i na pučkim zabavama u vrijeme karnevala: „Ta je reprezentativnost izražena i u moreškama u Hrvatskoj, koje su se, prema postojećim povijesnim izvorima, od 16. stoljeća izvodile u dalmatinskim gradovima.“⁴⁹⁸ Moreška se u Hrvatskoj izvodi i danas, i to na Korčuli u sklopu obilježavanja dana sv. Teodora, a poznata je i u karnevalskoj tradiciji grada Paga gdje se *Paška robinja*, pučka drama s elementima moreške koja govori o otkupu otete unuke bana Derenčina, i danas prigodno prikazuje, posebno ljeti kao turistička atrakcija.

U hrvatskoj književnosti motiv zarobljene djevojke može se pratiti od pjesme *Čudan san* Džore Držića, kako je pokazao Slobodan Prosperov Novak u svom radu *Hrvatske dramske robinje* (objavljen u zborniku *Dani Hvarskog kazališta*, 1976., Split) u kojem je istražio i prikazao motiv robinje u djelima raznih autora, od Džore Držića i Mavra Vetranovića do Hanibala Lucića i Nikole Nalješkovića. U spomenutoj pjesmi, prema Prosperovu Novaku, Držić će „za svoju publiku, đardinsku i komornu, potražiti korelativ dominantne i zajedničke opsesije sviju Hrvata onog doba – slobode i njene ugroženosti – i za tu će svrhu uzeti motiv robinje što ga je valjda vidio u prikazivanjima moreške; tada će nastati umjesto drame koja je ovom korelativu najbolje odgovarala, kako će to kasnije pokazati mlađi pisci, tek odulja *monološka pjesan*.“⁴⁹⁹ Ta monološka pjesma sastoji se od 160 dvostruko rimovanih dvanaesteraca, a pisana je kao monolog zarobljene djevojke u obliku upravnog govora, uokviren iskazom muškog lirskog subjekta koji prepričava san o tužnoj sudbini lijepe mlade robinje koja moli trgovce da je otupe od gusara, očiju ponizno uprtih u zemlju:

A zemlji sniženo očima ničaše,

Ter s molbom smiļeno trgovcem pravlaše:

„Pokli ma nesreća ali sud od zvizda,

Mene nīm obeća i u nīh vlas izda...“⁵⁰⁰

(Dž. Držić, *Čudan san*, stihovi 23–26, stranica 69)

⁴⁹⁸ Marošević 2002: 113.

⁴⁹⁹ Prosperov Novak 1976: 188.

⁵⁰⁰ Stihovi pjesme *Čudan san* preuzeti su iz: Dž. Držić, *Pjesni ljuvene*. Pr. J. Hamm. Stari pisci hrvatski, knjiga 33. JAZU. Zagreb. 1965.

Nakon zamolbe upućene trgovcima slijedi priča o otmici, patetična jadikovka otete djevojke koja se prisjeća sretne mladosti u slavnoj dubravi i žali se na svoju nesretnu sudbinu:

Nu što mi pomaga toj slavno imanje,

Š'će mira i blaga kad ne imam ufanje,...

(Dž. Držić, *Čudan san*, stihovi 87–88, stranica 70)

Fabula je ograničena na epizode koje prethode samoj otmici: djevojka odlazi zorom brati cvijeće na livadu, umorna počiva ispod zelenog drveća, umiva se u bistroj vodi jezera da se ohladi, a tada začuje glas zlih otmičara. U prvoj hrvatskoj maskerati robinja, Vetranovićevoj pjesmi *Dvie robinje*, priča o otmici djevojaka sadrži sve navedene epizode u sličnom pastoralno-idiličnom okruženju: djevojke беру cvijeće u zoru uz pjesmu slavuja, a gusari ih otimaju dok sjede i odmaraju se pored jezera.

Pjesma *Čudan san* zadaje obrazac koji će ostati u velikoj mjeri prepoznatljiv u svim hrvatskim maskeratama robinja, povezan s „kompleksnom obradom ovog motiva koja se može pratiti po sledećim segmentima: idila pred otmicu, san, otmica, ispovest robinje o njenom plemenitom poreklu, trenutno jadno stanje, kao i obraćanje spasiocu.“⁵⁰¹ Zanimljivu interpretaciju pozicije robinje kao inverzije pozicije nemilosrdne gospe iz petrarkističke tradicije dao je Tomislav Bogdan.⁵⁰²

Obrazac zadan u *Čudnom snu* prepoznatljiv je i u Sasinovoj *Robinjici*. Ta pjesma robinje kao individualnog kazivača sastoji se od 33 unakrsno rimovana osmeračka katrena i završnog distiha. Strukturirana je kao izravno obraćanje robinje odabranoj gospođi. Gospođa je predstavljena bez detaljnije posredne karakterizacije tipične za gospe kao individualne adresate kojima Pelegrinovićeve *Jedupka* nudi različita rješenja ovisno o tematiziranom ljubavnom problemu. Kazivačica se predstavlja kao robinja, pripovijeda kako je zarobljena i moli odabranu gospođu da joj se smiluje.

Obraćanje gospođi kao očekivanom adresatu pjesama individualnih kazivača slijedi tek nakon što se robinja kratko obratila gusaru, svome otmičaru, i od njega zatražila dozvolu da se obrati gospođi. Time je obraćanje robinje, koje je u skladu s žanrovskom konvencijom upućeno gospođi, uokvireno atipičnim apostrofiranjem unartekstnog protagonista priče o otmici. U svom obraćanju otmičaru robinja iznosi razlog zbog kojega se želi obratiti gospođi: pričom o

⁵⁰¹ Arsić 2000: 42.

⁵⁰² Bogdan 2003: 91–94.

svojim nevoljama želi izazvati suosjećanje. Tekst izrijeком spominje i otkriva funkciju pripovijesti o nevoljama otete djevojke koja gospođi želi ispričati svoje nevolje

jeda bi ju prihnila
ma nevoļa na ku milos,
ter da bi me požalila,
ñe neizmijerna rajska ljepos.

(A. Sasin, *Robiñica*, stihovi 9–12, u: Sasin 1888: 166)

Pripovijest o nevoljama upućena je gospođi kao apostrofiranom adresatu unutar teksta i čitatelju kao izvantekstnom recipijentu teksta. Ima točno određenu funkciju: potaknuti pažnju i interes adresata, odnosno primatelja teksta, slično kao u pjesmama Jeđupki. Fabula je razrađena: robinja je u zoru otišla brati cvijeće. U idiličnom krajobrazu koji podsjeća na „trubadursku konvenciju opisa prirode u proljeće, kad se i ljubav budi“⁵⁰³ kao u pjesmi Vetranovićevih robinjica, hvata je san. Sniva kako je netko posipa ružinim laticama i miluje. Opis osjećaja ugone koji takav san izaziva može se čitati kao profinjena aluzija na erotski užitak:

da od sladosti, vjeruj, ne znah,
kud mi želno srce zađe,
neg još mirni sanak moļah,
da se sa mnom ne razade...

(A. Sasin, *Robiñica*, stihovi 57–60, u: Sasin 1888: 167)

U tom ugodnom snu, djevojka odjednom čuje glas koji je upozorava neka bježi pred gusarima. Budi se, sva prestrašena, i zaziva majku. Neki glas joj odvraća, ali to nije njena majka nego nemilosrdni gusar. Robinjina priča ustvari nije priča o otmici nego o događajima koji su prethodili otmici. Fabula gradi napetost i vodi čitatelja prema očekivanom klimaksu, prema vrhuncu radnje koji, međutim, izostaje i biva prešućen. Naime, čin otmice nije opisan, kao ni život robinje nakon otmice, nego ih kazivačica izrijeком označuje kao neizrecive:

Ne umije ti grlo moje
kazovati, ni ima kripas,

⁵⁰³ Slamnig 1986: 83.

vajmeh meni! tuge koje,
patila je moja mlados.

(A. Sasin, *Robinica*, stihovi 105–108, u: Sasin 1888: 168)

Unatoč tome što kazivačica otkriva da pričom o svojim nevoljama želi izazvati suosjećanje, prešućuje upravo ono što bi kod gospođe izazvalo to željeno suosjećanje. O tome što se to moglo dogoditi u vremenu između prvog susreta gusara i robinje do trenutka u kojem se djevojka obraća lijepoj gospođi i što to lik robinje ne umije i nema snage izraziti uz pomoć jezika, čitatelj može samo nagađati.

Pjesma završava kratkom zamolbom gospođi da se smiluje i blagoslovom u kojem Petković čita odjeke završne pjesme kraće verzije najstarije hrvatske pjesme Jeđupke. Sasinova robinja „... svojoj gospođi želi sreću željama koje je (...) Jeđupka iskazala šestoj gospođi.“⁵⁰⁴

U jeđupijatama priča o nevoljama na tegobnim putovanjima također ima funkciju razrađene uvodne identifikacije kazivača i dopunjuje ili zamjenjuje reklamnu prezentaciju vještina ili ponude tipičnu za maskerate. Nakon početnog narativnog predstavljanja kazivača, slijedi realizacija ponuđenih usluga koja čini središnji i najduži dio pjesama Jeđupki. One predviđaju odabranim gospođama ljubavnu sudbinu, daju savjete, opisuju svoju robu, razne ljekovite i čudesne pripreme. Međutim, Sasinova robinjica ne čini ništa od toga. Ona uglavnom pripovijeda. U pjesmi koja se sastoji od 33 katrena i završnog distiha, priča o događajima koji prethode prešućenoj otmici zauzima čak dvadeset strofa, od 6. do 26. katrena. Osnovna struktura maskerate kao pjesme pisane u obliku monološkog obraćanja kazivača apostrofiranom adresatu primijenjena je kao okvir za narativnu pjesmu. Za Irenu Arsić, Sasinova *Robinjica* nastala je „jedinственим poetskim postupkom: određenim nekonvencionalnim spojem motiva robinje i jednog vida cingareske oličenog u *Šestoj gospođi* maskerate *Jeđupka* tako drage pesniku Sasinu.“⁵⁰⁵

Sličnu strukturu ima i adespotna *Robinjica turska*. Ona je također pisana unakrsno rimovanim osmeračkim katrenima. Duža je od Sasinove *Robinjice* i sastoji se od 51 katrena. Kao i kraća pjesma robinje, počinje obraćanjem kazivačice otmičaru. Turska robinja upućuje Turčinu zamolbu da je oslobodi kako bi se mogla obratiti adresatu, odnosno vili na prozoru:

⁵⁰⁴ Petković 1950: 131.

⁵⁰⁵ Arsić 2000: 43.

Odpusti mi malo ruka,
molim ti se, moj Turčine,
ne zaniijela tebe rijeka,
poglaviti gospodine.
Da se mogu pokloniti
onoj vili na prozoru
i jadove izustiti
ke mi Bog da za pokoru.

(n.a., *Robinjica turska*, stihovi 1–8, u: Arsić 2000: 45)

Arsić uočava da uvodno obraćanje otete djevojke otmičaru ima prepoznatljivu funkciju koja je identična u obje pjesme robinja: „Obe pesme započinju obraćanjem robinjica svojim porobljivačima, čime bi bila postavljena lirska scena, odnosno ostvarena kompoziciona podudarnost u stvaranju okvira za ispovest zaslužnjene devojke.“⁵⁰⁶ Nakon zamolbe upućene otmičaru, turska robinja zatim se obraća gospođi. Za razliku od robinjice iz kraće pjesme, kazivačica se izravno predstavlja, a pritom blagoslivlja gospođu kojoj iznosi svoju molbu i životnu priču:

Gospo moja, rajska ćudi,
klanjam ti se ja robinja,
bog ti dao u svijetlosti
da pribiva tvoja občina.

(n.a., *Robinjica turska*, stihovi 17–20, u: Arsić 2000: 45)

Kako vidimo, turska robinja ne identificira se samo posredno, kroz naraciju kakvu nalazimo i u Vetranovićevoj maskerati *Dvie robinjice*, nego se direktno predstavlja kao robinja. Nakon kratkog predstavljanja i razrađenog blagoslova gospođe, robinja moli gospođu da je otkupi. Otkup djevojke predstavljen je kao isplativa investicija:

Ne štedi se odkupiti
iz turskijeh mene ruka,

⁵⁰⁶ Arsić 2000: 41.

i tvoj pjenez potratiti
da ne patim ovih muka.

Sve što spendža tva dobrota,
ovo ti se objetujem,
za ćaćkova za života,
mnogo opet brzo davam.

(n.a., *Robinjica turska*, stihovi 40–48, u: Arsić 2000: 46)

Materijalna motivacija za otkup zarobljene djevojke ne spominje se u Sasinovoj *Robinjici* u kojoj robinja od gospođe izrije kom traži samo milost. No Vetranovićevi kazivači maskerate *Dvie robinjice* naglašavaju da Dubrovčani, otkupe li djevojke, mogu očekivati višestruki povrat uloženog jer majka djevojaka „neće štedjet svoga blaga,/ za jedan dukat do sto vrati!“ (stihovi 176–180, Vetranović 1871: 242). Zamolba turske robinje naglašeno je patetična:

Ne mogu ti jur od suza
ucviljena govoriti,
od ovijeh turskih uza
koje mi će život moj skratiti.

(n.a., *Robinjica turska*, stihovi 49–52, u: Arsić 2000: 46)

Prezentacija zamolbe turske robinje koja prethodi priči o otmici svojevrsna je inverzija prezentacije ponude iz maskerata kazivača koji predstavljaju razne profesije: dok maskirane družine obrtnika i trgovaca privlače pažnju ciljne publike hvaleći svoju mladost i snagu, turska robinja patetično se žali na svoje bijedno stanje i deiksom skreće pozornost na svoje „uze“.

Priča o otmici turske robinje središnji je i najduži dio pjesme. Ispjevana je u 27 strofa, počevši od sedamnaestog katrena. Sama fabula je razrađenija nego u *Robinjici*, a izostaje epizoda sa snom koje nema ni u Vetranovićevoj maskerati *Dvie robinjice*: kad je bila mlada djevojka, turska robinja je molila majku da je pusti na izvor, ali joj je majka to branila. Jednoga dana, međutim, otac joj daje dopuštenje i ona odlazi do izvora, a majka s njom šalje još dvije

djevojke. One se kupaju, vesele i uživaju na izvoru kad odjednom začuju topot kopita. Vidjevši da konjanici nisu njihovi sunarodnjaci, nego Turci, djevojke su se razbježale, ali strani otmičari s lakoćom su ih uhvatili. Otmica nije prešućena, nego detaljno i razrađeno opisana: dok djevojke bježe po gori, jedan otmičar skače s konja, vezuje robinju i zatim joj otire suze. Nakon otmice, družbenice su prodane turskim kupcima, a djevojka koja se obraća gospođi ostaje sama i moli se Bogu da ne bude prodana nekom Turčinu kao što se dogodilo njenim pratiljama.

Priča o otmici djevojaka iz pjesme *Turska robinjica* ima razrađenu fabulu, kao mali pustolovni roman uokviren elementima strukture koji su tipični za maskeratu, poput predstavljanja kazivača, apostrofiranja adresata i prezentacije zamolbe. Za razliku od obrade motiva otmice djevojaka kod Vetranovića ili u Sasinovoj *Robinjici*, ova pjesma ne sadrži opis idiličnoga krajolika, nego samo opis zabave mladih djevojaka na izvoru. Također, to je jedina priča o otmici iz hrvatskih pjesama maski robinja u kojoj kazivač prenosi riječi drugih likova iz priče u obliku upravnog govora. Na primjer, nakon što robinja od oca izmoli dopuštenje da pođe na izvor, majka odabire dvije družbenice kao pratnju i nalaže im da se brzo vrate sa studenca:

Majka diklam reče: „Pođ’te,
tere mi je popratite,
i opeta brzo dođ’te
i k meni se zavratite“.

(n.a., *Robinjica turska*, stihovi 113–116, u: Arsić 2000: 48)

Iako elementi upravnog govora predstavljaju odklon od obrade motiva robinje u hrvatskim pjesmama maske i odklon od firentinskih maskerata, oni nisu sasvim neuobičajeni u hrvatskim pjesmama maski pa tako, na primjer, upravni govor nalazimo u pjesmi šestoj gospođi iz kraće verzije Pelegrinovićeve *Jeđupke* kada kazivačica prenosi riječi što ih izgovara nesretni ljubavnik prije nego što će se baciti na mač.

Nakon narativnog dijela koji je sasvim atipičan za firentinske maskerate, ali karakterističan za sve pjesme iz hrvatskog korpusa u kojima su kazivači robinje, a prisutan i u pjesmama Jeđupki, slijedi obraćanje gospođi s elementima patetike koji podsjećaju na maskerate bijednika, uz reklamu radnih vještina kazivača tipičnu za maskerate kazivača koji nude svoje usluge. U patetičnom uvodu koji prethodi kratkoj reklami vještina robinje kao vrijedne i

vješte prelje zamjetna je prisutnost deiktičkih čestica koje izostaju u narativnom dijelu pjesme i ponovno skretanje pozornosti adresata na izgled kazivača. Poput Vetranovićevih robinja, a za razliku od Sasinove robinjice, turska robinja izrijekom određuje i mjesto izvedbe svoje pjesme:

Zatoj, gospo, kad sam prišla
u Dubrovnik, ovdje sada,
po kamenu bosa išla,
ucviljena puna jada.

Pogledaj mi na kosice
niz ramena sve prosute,
pocrnjelo bijelo lice,
žalostiva i ucviljena.

(n.a., *Robinjica turska*, stihovi 113–116, u: Arsić 2000: 50)

Deiktičke čestice i skretanje pozornosti recipijenta na vanjski izgled, elementi kojih u obraćanju kazivača gospođi u Sasinovoj *Robinji* nema, upućuju na zaključak da je *Robinjica turska* ipak možda pisana na tragu izvedbenih pjesama, u formi maskerate robinje koja uključuje i narativni umetak razrađene fabule.

Na kraju pjesme, robinja se predstavlja kao vješta prelja vična zlatovezu i tkalja koja umije satkati tanašne koprene, a svoje vještine hvali u samo dvije strofe (n.a., *Robinjica turska*, stihovi 185–192, str. 50). Pjesmu završava pod „prijetnjom“ otmičara, odnosno naglašava kako ne smije više ništa reći „jer me ubit ovi hoće / ne dadoše već tužiti“ (isto, stihovi 195–196). Ipak se još jednom obraća gospođi i kaže joj da će se vratiti kad se gospođa bude smilovala i poželjela je kupiti. Na rastanku spominje oproštajni dar kojim dariva gospođu, što čine i neki kazivači nekih pjesama Jedupki:

Ovo ću ti darovati
što sam grede putem brala,
za ljubav ćeš ovo primit

da ima ljepše bih ti dala.

(n.a., *Robinjica turska*, stihovi 200–204, u: Arsić 2000: 50)

Najava dara na kraju pjesme za Arsić ima istu funkciju kao i blagoslov na kraju Sasinove *Robinjice*: „Konačna želja ove maske bi bila iskazana rečima upućenim gospi: ‘radosno uživala u ljubavi sva tvoja lita’, kao i svojevrсни poziv na ljubavno uživanje (*Robinjica*), odnosno izražen i darivanjem cveća, što je slučaj u *Robinjici turskoj*.“⁵⁰⁷

Blagoslove i pohvale gospođe iz Sasinove *Robinjice* i iz *Robinjice turske* Arsić čita kao iskaz ljubavi maskiranog mladića kao kazivača obje pjesme: „Naime, znatan broj stihova posvećen gospi kojoj se robinjice obraćaju, njenoj lepoti, ljupkosti, ugledu, časti, kao i niz proživljenih blagoslova ukazuju da se pod maskom krije zaljubljeni mladić kome je cilj da alegorijski izrazi svoje stanje ljubavlju zaslužjenog.“⁵⁰⁸ To se čitanje Sasinovih robinja u potpunosti razlikuje od Petkovićeve ocjene da Sasinova *Robinjica* nije ni maskerata ni cingareska zbog toga što nije namijenjena ni određenoj gospi niti izvedbi u pokladnoj situaciji.⁵⁰⁹ Dapače, Arsić zaključuje da su obje pjesme bile namijenjene izvedbi s nastupom maskiranog kazivača kao pjesme s ključem poput *Pjesme šestoj gospođi* i sukladno tome čita ih kao maskerate, i to maskerate Antuna Sasina: „Polazeći od pomenutih pretpostavki da bi A. Sasin bio mogući autor *Robinjice turske*, podsetili bismo na literaran običaj ovog pesnika da se u svom stvaralaštvu vraća istom motivu (...) što bi se u ovom slučaju odnosilo na maskeratu *Robinjica*. Utvrđen je i postupak prilikom ponovnog uobličavanja motiva: pesnik bi prenosio kompozicionu strukturu iz jedne u drugu poetsku tvorevinu, ostavljajući središnji deo otvoren za ostale uticaje i određena nadograđivanja.“⁵¹⁰

Ako Sasinovu *Robinjicu*, koja je po Petkoviću pseudomaskerata, i *Robinjicu tursku* čitamo usporedo s Vetranovićevom maskeratom *Dvie robinjice*, uočiti ćemo da sva tri teksta uključuju naglašene narativne elemente. Od sve tri pjesme najmanje otvorenih pitanja u pogledu žanra ostavlja Vetranovićeva maskerata, ali ne zbog toga što je pjesma robinjica strukturirana kao tipična maskerata u kojoj središnji dio teksta zauzima prezentacije neke ponude ili zamolbe, najčešće erotokomično alegorizirane. Jednako kao i druge dvije spomenute pjesme robinja, i ona je ustvari narativna pjesma s elementima strukture maskerate. Međutim, maskeratni elementi su naglašeniji nakon promjene kazivača s obzirom na to da gusari nastupaju kao

⁵⁰⁷ Arsić 2000: 43.

⁵⁰⁸ Isto.

⁵⁰⁹ V. Petković 1950: 130–131.

⁵¹⁰ Arsić 2000: 41.

tipični kazivači koji predstavljaju trgovce, a svojim adresatima kao mogućim otkupiteljima na prodaju ponuđenih i u narativnom uvodu predstavljenih robinja nude i popust na količinu posve u skladu s ulogom trgovaca, pa makar i trgovaca robljem.

Za razliku od hrvatskih maskerata, robinje kao kazivače uopće ne nalazimo u našem firentinskom korpusu, a rijetki su i muški robovi u ulozi kazivača. Nalazimo ih u Varchijevu *Canto di greci schiavi* (u: Guerrini 1883: 259), vrlo kratkoj pjesmi bez naznaka erotokomične metafore, u kojoj robovi naglašavaju da su slobodniji od svojih gospodara zbog toga što su njihovi gospodari ustvari robovi ljubavi, a ljubavne su spone i okovi mnogo čvršći od okova što ih nose robovi.

Također, nema ni mnogo maskerata u kojima se robovi ili robinje nude na prodaju. Robovi su uzgredno spomenuti kao dio ponude u pjesmi nepoznatog autora koju kazuju firentinski trgovci nakon povratka u domovinu, *Canto di mercatanti fiorentini che tornano alla patria* (u: Guerrini 1883: 85–86), dok trgovci robinjama iz *Canto di mercanti di stiave* nepoznatog autora nude upravo robinje, i to knezu na poklon:

Queste Stiave alte, e snelle,	<i>Ove robinje visoke, i vitke,</i>
Per farti largo don, condotte aviano,	<i>Velik da damo ti dar, dovedosmo,</i>
Qual ciascun vede, a maraviglia belle.	<i>Kako svatko vidi, čudesno lijepe.</i>

(n.a., *Canto di mercanti di stiave*, stihovi 4–6, u: Guerrini 1883: 333–334)

Petković i Arsić analiziraju pjesme robinja u širem kontekstu starije hrvatske književnosti, ali pristupaju im na drukčiji način. Arsić ističe povezanost pjesama *Robinjica* i *Robinjica turska* s obradom motiva zarobljene djevojke u pjesmi *Čudan san* Džore Držića, u usmenom pjesništvu i u Lucićevoj drami *Robinji*. Povezanost između Lucićeve *Robinje* i maskerata robinja nije samo motivska. Lucićevu dramu i maskerate povezuje i karnevalski kontekst, kako saznajemo od Bošković-Stulli: „Lucićeve *Robinje* izvedena je o pokladama, da bi zatim, izmijenjena, uronila u pučko pokladno zbivanje po ulicama i trgovima.“⁵¹¹

Petković pak pristupa Sasinovoj *Robinjici* kao pjesničkoj obradi motiva robinja iz moreške, a u njoj prepoznaje i utjecaj Vetranovićeve maskerate *Dvie robinjice*, ali i posljednje pjesme iz kraće i poznatije verzije prve *Jeđupke*. On smatra da robinja u toj pjesmi ne iznosi „svoje

⁵¹¹ Bošković-Stulli 1978: 180.

molbe odabranoj dami, već gusaru koji je vodi zavezanu, što uverava da Sasin njeno jadanje nije ispevao za karnevalsko veselje.“⁵¹²

Točno je da se Sasinova robinjica obraća svome otmičaru, što čini i turska robinja. No, obje se zatim obraćaju i odabranoj gospođi, uobičajenom adresatu individualnih kazivača hrvatskih pjesama maski. Robinjica upućuje zamolbu i blagoslov gospođi kao generaliziranom adresatu. Sama zamolba funkcionira kao okvir za narativnu pjesmu kao i u drugim pjesmama robinja, a ne kao početna točka za detaljnije razrađenu prezentaciju erotokomične metaforične ponude roba i usluga, koja je strukturno i sadržajno težište teksta i izvedbe u maskeratama kazivača kao predstavnika profesija. Sve naše maske robinja više su pripovjedači nego prepoznatljivi maskeratni kazivači koji iznose raznovrsne ponude ovisno o tome koju društvenu skupinu predstavljaju. Međutim, pjesme robinja uglavnom ipak imaju prepoznatljivu strukturu obraćanja kazivača generaliziranom adresatu. Segment prezentacije ponude ili, rjeđe, zamolbe, inače središnji dio maskerata, sveden je na minimum, ali nije izostavljen. Priča o otmici uokvirena je predstavljanjem kazivača i završnim iznošenjem zamolbe za otkupom robinja. U usporedbi sa strukturom tipične firentinske maskerate, priča o otmici može se čitati kao produžena formula za izazivanje samilosti i privlačenje pažnje adresata, odnosno publike.

Kako smo vidjeli, u pjesmama robinja naglašen je narativna komponenta, što nije tipično za firentinsku maskeratu. Robinje se predstavljaju kao kazivači koji se adresatima ili adresatu nude na otkup: one su i ponuditelji i ponuđena „roba“. No, umjesto da naracija funkcionira kao uvod ili okvir za iznošenje maskeratne ponude ili zamolbe, u pjesmama robinja maskeratna struktura iskorištena je kao okvir za narativnu pjesmu tako da maskeratni kazivač postaje pripovjedač. Dok su adresati Vetranovićeve maskerate kolektiv tipičan za firentinske maskerate, Sasinova robinjica i turska robinjica obraćaju se i individualnom ženskom adresatu, odnosno gospođi, što je pak karakteristično za naše jeđupijate. U spomenutim pjesmama također su prisutne pohvale i blagoslovi upućeni adresatima, još jedan prepoznatljivi element jeđupijata. Sve tri pjesme pjesnička su obrada motiva robinje poznatog još iz srednjovjekovnih moreški. Pjesme robinja možemo stoga čitati kao pjesme maske s odmakom od firentinske erotokomične karnevalske pjesme prema hrvatskoj književnoj tradiciji, kao narativne pjesme u kojima je struktura tipične maskerate inventivno iskorištena kao okvir za pjesničku obradu poznatoga motiva starije hrvatske književnosti, motiva zarobljene djevojke.

⁵¹² Petković 1950: 131.

2.7.2. Sasin i pjesma *Ubog*

Osim *Robinjice turske*, Arsić je u rukopisu Biblioteke Bizaro pronašla još jednu pjesmu uz koju je vezano Sasinovo ime, a to je pjesma pod naslovom *Ubog*. Na presliku stranice iz spomenutog rukopisa na kojoj završava *Robinjica turska*, ispod posljednje strofe pjesme robinje i iznad prve strofe pjesme uboga stoji napisano „Sasin ? Maškarata Ubog“.⁵¹³

Ubog je pjesma individualnog kazivača, mnogo kraća od pjesme turske robinje „sa svojih devet strofa od po četiri dvostruko rimovana dvanaesterca i jednim distihom na završetku, predstavljajući tužno-šaljivo obraćanje neboga gospi sa molbom da bude ugošćen.“⁵¹⁴ Pjesma počinje posrednom identifikacijom kazivača uz apostrofiranje adresata. Individualni kazivač obraća se također individualnom adresatu:

O, gospo, pogledaj na mene neboga,
lačnu mi kruha daj, molim te za Boga.
amo sam ovo ja došao, neka znaš,
doljezao prid dvor tvoj, jeda me ugledaš.

(n.a., *Ubog*, stihovi 1–4, u: Arsić 2000: 55)

Kazivač se obraća adresatu i iznosi molbu uz primjenu formula za privlačenje pažnje. Ne predstavlja profesiju i ne nudi robe ili usluge, nego nastupa kao molitelj. Umjesto reklamnih formula koje nalazimo u maskeratama obrtnika ili trgovaca, pjesme kazivača koji adresatima upućuju molbe obično sadrže patetičnu prezentaciju bijednog stanja u kojem se nalazi molitelj, koju pak možemo čitati kao skretanje pažnje publike na izvantekstne elemente poput kostima, što je slučaj i u ovoj pjesmi. Težište pjesme *Ubog* također je na prezentaciji bijednog stanja i nevolja kazivača, ali ta prezentacija nije nimalo erotična i vrlo je detaljna.

Bijedni kazivač pažljivo nabraja što je sve jeo u posljednja tri dana:

Jer se je izvršio treći dan uprave
da nijesam okusio ni vode ni trave,
grbača, negoli, gospođe, dva struka,

⁵¹³ V. Arsić 2000: 54.

⁵¹⁴ Arsić 2000: 40.

bez kruha i soli, i dva česna luka.

(n.a., *Ubog*, stihovi 13–16, u: Arsić 2000: 51)

Kada se firentinski kazivači predstavljani kao potrebiti siromasi ili „poveri bisognosi“ obraćaju adresatima i objašnjavaju da ih je glad natjerala na prosjačenje, prezentacija njihovih nevolja mnogo je manje detaljna:

Però di no' poveretti	<i>Ali na nas što smo bijedni</i>
prendavi di noi pietade,	<i>samilosno smilite se,</i>
ché di fame siam costretti	<i>jer smo glađu primorani</i>
domandarvi caritade,...	<i>od vas tražit' milosrđe,...</i>

(n.a., VII – *Canto di poveri bisognosi*, stihovi 21–24, iz: Singleton 1936: 11)

Kazivači koji se predstavljaju kao siromasi nisu nepoznati u pjesmama iz našeg firentinskog korpusa, ali nisu ni brojni, za razliku od kazivača iz svijeta rada. Arsić po tipu kazivača povezuje pjesmu *Ubog* s toskanskom tradicijom i primorskim koledama kao primjer poetskog postupka povezivanja pjesama iz talijanske i hrvatske tradicije: „Slična veza bi se mogla uočiti, naravno uz promenu osnovnog motiva koji je blizak onom u starotoskanskim pesmama *mizera*, između nekih pokladnih koleda i maskerata *Ubog*. Naime, razmatrajući izvore maskerata, M. Petković govori i o firentinskim pokladama za vreme kojih su pevana i kolede a u kojima su 'mizeri' pod prozorima uglednih poznanika šaljivo pevali o svom siromaštvu i hvaleći plemenitost domaćina molili da budu ugošćeni.“⁵¹⁵ Uz Petkovića, Arsić se poziva i na Guerrinijev predgovor antologiji *Canti carnascialeschi* (Milano, 1883.)⁵¹⁶ u kojem Guerrini, doduše, ne govori o maskeratama siromaha, nego o izvedbi *carra* i prenosi sljedeći opis izvedbe Alamannijeve pjesme *Il carro della morte*: „Posljednje godine – kaže Carducci – prolaze ulicama Firenze velika kola koja vuku bikovi, oslikana kostima mrtvaca i bijelim križevima; (...) oko njih, mnogobrojni jahači na konjima (...) predvode strašnu družinu koja za sobom vuče deset crnih barjaka jednoglasno pjevajući *Miserere* drhtavim glasovima: gdje se ona zaustavi, grobovi što ih družina vozi uza se otvaraju se zapanjujućom vještinom, a iz njih izlaze osobe odjevene u crno...“⁵¹⁷

⁵¹⁵ Arsić 2000: 44.

⁵¹⁶ Arsić 2000: 44; fusnota 22.

⁵¹⁷ Guerrini 1883: 6; „Nell'ultimo anno – dice il Carducci – passa per le vie di Firenze un gran carro tirato da bufoli, dipinto a ossa di morti e croci bianche; (...) intorno, gran numero di cavalieri (...) guida la orribile compagnia, la quale si trascina dietro dieci standardi neri intonando *Miserere* a voci tremule e unite: dov'ella si

Kazivač pjesme *Ubog* je siromašni molitelj koji gospođu moli da ga napoji i nahrani:

Za rajski ures tvoj, tako t' Bog zdravje daj,
žedna me sad napoj i lačna napitaj,
jer ako ti sada nećeš me pomoći
tužan ću od glada izdahnut do noći.

(n.a., *Ubog*, stihovi 9–12, u: Arsić 2000: 51)

Kao i kazivači četvrte maskerate iz Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate*, kazivač pjesme *Ubog* u svojevrsnoj patetičnoj antireklami također ističe da je žedan, gladan i gol. Međutim, molbe gospođi da ga nahrani i napoji, mada odabirom leksika asociraju na pohvale i savjete što ih ženama upućuju Nalješkovićev vrug i prosjaci, lišene su svake erotokomične aluzivnosti, kao što primjećuje Arsić: „Ako je u celini sačuvana, ta maskerata nije dvosmislena i ne sadrži lascivne aluzije, kao što je slučaj s nekim drugim maskeratama toga doba.“⁵¹⁸

Molbe upućene adresatu iste su kao i molbe Nalješkovićevih prosjaka iz četvrte *Pjesni od maskerate*: kazivač moli gospođu da ga napoji, nahrani i odjene. Međutim, Nalješkovićevi kazivači ne zadržavaju se na dvorištu, nego kucaju na vrata. Žele se nahraniti i ogrijati u kući, na mekoj postelji. Kazivač pjesme *Ubog* ne traži od gospođe da ga pusti u kuću da se ogrije, nego da mu donese nešto čime će se ogrnuti i zaštititi od hladnoće vani, na zimi i snijegu, uz naglašenu patetiku i bez erotokomične aluzivnosti:

Jeda li kû imaš, gospođe, rubinu,
ali kû da mi daš razdrtu bjeljinu,
otrijeskan ere grem od glada proseći,
od zime tere mrem, po snijegu hodeći.

(n.a., *Ubog*, stihovi 22–25, u: Arsić 2000: 51)

Elementi komike ipak su prisutni u pjesmi siromaha iz rukopisa Biblioteke Bizaro, ali drukčijeg su tipa. Detaljno nabranje nevolja i heroikomični momenti podsjećaju na prvog *Remetu* Mavra Vetranovića, posebno na epizodu u kojoj se pustinjač strmoglavio u kupine,

ferma, sepolcri condotti con arte mirabile intorno al carro si scoverchiano e n'escon fuori persone vestite di nero...”

⁵¹⁸ Arsić 2000: 41.

slomio rebra i uništio odjeću, a povrh svega, kad se tako krvav i poderan vraćao kući, još je i stao na trn:

Nu lazeći k momu stanu
ni toj ne bi još bez plača ;
da na travi nogom stanu
propade mi nogom drača,
zavi ka se sva do kosti
ter sam ne znah gdi živ ostah
od boljezni i žalosti,
vrh svieh truda koje poznah.⁵¹⁹

(M. Vetranić, *Remeta (I)*, stihovi 457–464, stranica 24)

Isticanje tijela, posebno raznih sitnih boljetica ili ozljeda koje predstavljaju tek nelagodu i zato ne izazivaju sućut ili užas, jedna je od osnovnih tehnika niske komike: „Tragički pjesnik nastoji zbog toga izbjeći sve što bi moglo privući našu pažnju na tjelesnost njegovih junaka. Čim se pojavi briga za tijelo, postoji opasnost od prodora komičnog.“⁵²⁰ Kazivač pjesme *Ubog* također se žali na trn u nozi i pad u kojem je slomio rebra, ali u gradskom okruženju, na strmim stepenicama koje vode do predjela Prijeko:

Još su mi nebogu gorčije žalosti
trn mi se u nogu zabode do kosti.
Druga je još veća ka mi se prigodi
Prispije mi nesreća koja me svud vodi:

Trudan se oborih nad Prijeki niz skale,
dva rebra ter slomih i gnjate sve ostale.

(n.a., *Ubog*, stihovi 33–38, u: Arsić 2000: 51–52)

⁵¹⁹ Stihovi iz *Remete* preuzeti su iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Dio I. Sk. Jagić i Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knj. 3. JAZU. Zagreb. 1871.

⁵²⁰ Bergson 1987: 39.

Na mogućnost da je pjesma zaista ostala nedovršena upućuje zadnja strofa u obliku distiha koja nije koda sa zaključnom poantom ni tipična završna strofa maskerata u kojoj kazivači sažeto ponavljaju svoju ponudu ili zamolbu. Ako je to točno, nije nemoguće zamisliti da se pjesma *Ubog* nastavlja kao spjev o nevoljama kazivača. U tom slučaju, elementi strukture maskerate služili bi kao okvir za heroikomičnu pjesmu.

Arsić pak daje drukčiju interpretaciju, po kojoj je maskerata *Ubog* bliža intenciji pjesme *Šestoj gospođi* iz Pelegrinovićeve *Jeđupke*: „Naime, i pored jasnog stanja u kojem se maska predstavlja, čitava pesma je natopljena životnim dahom mladog čoveka. (...) Stoga je i utisak da razdraganom duhu, koji prevladava ovim stihovima, nije izvoriste nada neboga da će biti utopljen i nahranjen, već slutnja zaljubljenog da će mu ljubav biti uzvraćena.“⁵²¹

Za razliku od pjesme *Uboga*, pjesma *Šestoj gospođi*, koja se s proširenjima može čitati kao ljubavna maskerata s ključem, pisana za točno određenu ženu kojoj je autor želio izjaviti ljubav pod maskom romske gatare, sadrži opširne uvodne pohvale ljepoti i drugim vrlinama odabrane gospođe i dugačak završni blagoslov odabranice. U pjesmi siromašnog prosjaka ti elementi gotovo u potpunosti izostaju. Osim „rajskog uresa“ iz treće strofe, ljepota gospođe spominje se samo još u šestoj strofi kada kazivač gospu naziva lijepim ljiljanom: „moj džilju gizdavi“. No, s obzirom na to da kazivač pritom naglašava da lijepa gospođa neće osiromašiti ako mu udijeli kolač („toral“ od talijanskog „tarallo“), nema traga romantičnom ugođaju kakav stvaraju elementi ljubavne lirike u posljednjoj pjesmi kraće verzije *Jeđupke*:

Zatoj me pokripi, moj džilju gizdavi,
za vinčac tvoj lipi ki nosiš na glavi,
neć' biser prosuti, ni pratež ostalu,
ni će se rasuti za jednu toralu.

(n.a., *Ubog*, stihovi 19–23, u: Arsić 2000: 51)

Pjesma *Ubog* ne sadrži konvencionalne momente poznate iz firentinskih maskeraata i hrvatskih pjesama *Jeđupki* u kojima kazivači potiču žene iz publike da pristupe bliže masci koja izvodi pjesmu. Nema ni nježne zamolbe gospođi da pruži ruku kazivaču pod maskom gatare niti lascivnih prijedloga trgovaca koji ženama iz publike nude da same opipaju ponuđenu robu. Netipično za „ljubavnu“ maskeratu, u tekstu se ne primjenjuje niti jedna od brojnih

⁵²¹ Arsić 2000: 44.

konvencija koje imaju funkciju smanjiti udaljenost između muškog izvođača i ženskog primatelja tijekom izvedbe karnevalskih pjesama.

Pjesma siromašnog prosjaka koju je Arsić pronašla u dubrovačkom rukopisu nije pisana po obrascu tipične firentinske maskerate kao erotokomične pjesme maskirane družine koja se izvodi pred karnevalskom publikom, za razliku od Sasinovih maskerata *Mužika od crevljara* i *Vrtari*. Kao i *Robinjica turska*, ona je čvršće povezana s tradicijom hrvatskog pjesništva nego s tradicijom firentinskih karnevalskih pjesama. Čitana u kontekstu hrvatske tradicije, pjesma *Ubog* kao da pokazuje kako bi mogla izgledati „heroikomična“ maskerata, zamišljena kao samostalna pjesma jednoga od Nalješkovićevih gladnih, žednih i poderanih prosjaka i ispjevana u maniri Vetranovićeva prvog *Remete*.

2.8. Adespotne maskerate: potraga za tekstom mimo autora

2.8.1. Kako su neke autorske maskerate ostale bez autora

S maskeratama Antuna Sasina zaključuje se potraga za ranonovovjekovnim hrvatskim maskeratama po ključu nedvojbeno utvrđenih ili konsenzusom struke potvrđenih autora te dolazimo do maskerata kojih autori nisu sa sigurnošću utvrđeni, sačuvanih u rukopisnim prijepisima poput Mažibradićeva rukopisa i zatim tiskanih u starijim zbornicima ili u sklopu suvremenih znanstvenih radova autora i autorica poput Irene Arsić, zahvaljujući kojoj danas možemo čitati tiskani prijepis *Turske robinjice* i pjesme *Ubog*.

Petković ističe da su očuvane maskerate nepoznatih autora prenesene u tisak iz starih dubrovačkih rukopisa neobično malobrojne: „Sačuvane anonimne dubrovačke maskerate ne predstavljaju sve pesme koje su o starodubrovačkim pokladama bile ispevane za maskirane skupine; skloni šali i lascivnosti, i poeziji, stari Dubrovčani, van sumnje, nisu za tri stotine karnevala ispevali samo nekoliko maskerata. Ne označujući dela pesničke ambicije, neobjavljene, sastavljene radi prolaznih pokladnih situacija pojedinačno, na zasebnim hartijama, pesme maskarada većinom nisu ni mogle biti očuvane.“⁵²² Maskerate pripadaju niskomimetskom modusu, duhovite su, erotokomične, a ponekad i lascivne. Renesansni pjesnici svoje su snove o ugledu i pjesničkoj slavi nastojali realizirati petrarkiranjem, a ne karnevalskim pjesmama: „Petrarkist tj. renesansni pjesnik uvjeren je kako će skladanjem pjesama steći slavu i ugled već ovdje, sad, na ovome svijetu i u svojoj sredini, ali će svojim pjesmama isto tako osigurati trajnost svoga imena i slavu koja će trajati i poslije njegove smrti.“⁵²³ Maskerate su prigodnice, pjesme ispjevane za veselje i zabavu za vrijeme karnevala. Dio tih prigodnica ipak je sačuvan i tiskan zahvaljujući nekolicini priređivača zbornika naše starije poezije.

U starijim zbornicima često se susrećemo s imenom Andrije Čubranovića kojem stariji priređivači pripisuju autorstvo ne samo *Jedupke*, nego i mnogih drugih pjesama. Najstariji takav zbornik priredio je Orsat Medo Pucić pod naslovom *Slavjanska antologia iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah* (Beč, 1884.). „Oko početka 16^{ga} vjeka siromašno rodi se *Andria*, i do mladosti bi zlatar (kujundžija). (...) Od njega ostaju *Jedjupka* oli Ciganjka, i nekoliko drugih

⁵²² Petković 1950: 121.

⁵²³ Bogišić 2006: 49.

pjesmah“⁵²⁴, navodi Pucić. Te druge pjesme što ih je knez Pucić pripisao Čubranoviću naslovljene su *Robinjice*, *Prelice*, *Děvojke* i *Kaludjeri*. O autorima posljednjih triju pjesama danas se još uvijek nagađa, dok je pjesma *Robinjice* ustvari maskerata *Dvie robinjice* Mavra Vetranovića tiskana bez završnog dijela pjesme u kojem kao kazivači nastupaju gusari.

Osim *Jeđupke*, Ivan Kukuljević Sakcinski, priređivač zbornika *Pjesnici hrvatski XVI vieka* (Zagreb, 1858.) pripisuje Čubranoviću dvije *Sibile* i pjesmu *Primalje*, „izvadjene iz starog rukopisa, prepisana u Dubrovniku, što se sada nahodi u knjižnici presvietloga biskupa Djakovačkoga.“⁵²⁵

Zbog toga ćemo se prije potrage za maskeratama mimo autora ipak naprije nakratko još jednom dotaknuti pitanja autora i imena Andrije Čubranovića u kojem Petković prepoznaje Andriju Nehorića Zlatara,⁵²⁶ dok Franičević, poput Kolendića, odbacuje pretpostavku da su Andrija Zlatar i Andrija Čubranović isti autor: „Ni dok se mislilo da je Zlatar bio zlatar s malim slovom te da se zvao Čubranović i da je napisao *Jeđupku*, o njemu i njegovu životu nije se znalo zapravo ništa. Ni danas, kad znamo da o Čubranoviću nisu pronađeni nigdje nikakvi zapisi te da se ime Čubranović u vezi s poezijom spominje tek potkraj XVI stoljeća, a da je autor *Jeđupke* odnosno *Jejupke* Mikša Pelegrinović, poznat kao pjesnik već Vinku Pribojeviću 1525, i da je njegovu *Iupku* već početkom 1528. uvelike hvalio Petar Hektorović, tako da nema nikakve sumnje o autorstvu, o Andriji Zlatar(iću) ne znamo ništa više.“⁵²⁷

U suvremenoj povijesti hrvatske književnosti prevladava mišljenje da pjesnik Andrija Čubranović nije postojao. To ime u povijest hrvatske književnosti ulazi s prvim tiskanim izdanjem Pelegrinovićeve *Jeđupke* iz 1599., otisnutim u Veneciji, pa taj pokladni hvarski kanconijer stoljećima ostaje poznat kao djelo Dubrovčanina: „S vremenom je djelo potpuno izgubilo dodir sa svojim autorom pa je pod sam kraj 16. stoljeća bilo čak objavljeno pod imenom inače nepostojećeg dubrovačkog pjesnika Andrije Čubranovića.“⁵²⁸ Zbog toga ćemo svim pjesmama što su ih priređivači pripisali Čubranoviću i objavili u zbornicima u kojima ćemo, na Petkovićevu tragu, tražiti i pronaći hrvatske maskerate, u ovom radu pristupati kao adespotnim maskeratama.

⁵²⁴ Pucić 1844: n.n.

⁵²⁵ Sakcinski 1858: 2.

⁵²⁶ V. Petković 1950: 71–73.

⁵²⁷ Franičević 1983: 273.

⁵²⁸ Prosperov Novak 2003: 45.

2.8.2. Maskerate iz Pucićeve antologije

U zborniku *Slavjanska antologia iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah* (Beč, 1844.), koju je priredio Orsat Medo Pucić, tiskano je nekoliko maskerata koje priređivač prenosi iz očuvane zbirke starih dubrovačkih rukopisa: „Takvih zbirkah negda biaše sila u Dubrovniku (...) i njih veće je nastalo, a varlo bi trudno bilo cjelu jednu iznaći. Meni Bog i sreća dade imat jednu dosta bogatu zbirku, iz koje kako u vjence sabrah ovde najmirisnie cvjetje...”⁵²⁹

Kao što smo već spomenuli, pjesma *Robinje* je prva maskerata iz Vetranovićeve maskerate *Dvie robinjice* koju čine pjesma robinjica i pjesma gusara. U Pucićevu izdanju, iz maskerate robinja izbačen je pripjev, a maskerate kojom se gusari nadovezuju na pjesmu robinja uopće nema. Preostale tri pjesme iznimno su nam vrijedne zbog toga što ih ne nalazimo ni u jednom drugom dostupnom izvoru. Po redu kako su objavljene u Pucićevoj antologiji, to su: *Prelice*, *Děvojke* i *Kalugjeri*.

Pjesma *Prelice* je kratka pjesma od osam strofa od po četiri obgrljeno rimovana osmerca. Po strukturi i sadržaju, ona je tipična maskerata koja u cijelosti odgovara žanrovskom obrascu opisanom na temelju analize firentinskog korpusa. Prelice pripadaju najčešćem tipu kazivača maskerata, kazivačima koji nastupaju kao predstavnici svijeta rada. One su predstavnice zanimanja koje je u starom Dubrovniku bilo uobičajeno: „Vunu su obično preli prelc i prelje – u kućnoj radionici kako u samom gradu tako i izvan gradskih zidina, u krajevima koji pripadaju Republici.”⁵³⁰ Kao pjesme pisane za maskirane družine muškaraca koje za vrijeme karnevala izvode pjesme i pod ženskom maskom, kazivačice maskerata najčešće se obraćaju ženama, kao i prelice koje se izravno predstavljaju u prvoj strofi, uz apostrofiranje adresata:

Prelice smo o Gospoje,

Vunu pitati došle k vami,

Da je date presti nami,

Ako meka jes u koje.⁵³¹

(n.a., *Prelice*, stihovi 1–4, stranica 52)

⁵²⁹ Pucić 1884: n.n.

⁵³⁰ Manančikova 1977: 349.

⁵³¹ Stihovi pjesama *Prelice*, *Děvojke* i *Kalugjeri* preuzeti su iz izdanja *Slavjanska antologia iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah*. Pr. O. Pucić. Tiskom O. O. Mekitaristah. Beč. 1884. Napominjem da u tom izdanju stihovi nisu numerirani. Numeracija stihova pjesama iz tog zbornika koje navodim u ovom radu je moja.

Erotokomična alegorizacija zadana je također već u prvoj strofi: prelice napominju kako svoju uslugu nude samo onim gospođama koje imaju meku vunu. Kazivačice nude gospođama uslugu iz tekstilnog sektora koji u firentinskom korpusu obično predstavljaju muški kazivači: krojači iz adespote maskerate *Canzona de' sartori* (br. III u: Singleton 1936: 6–7), vunari iz adespote maskerate *Canzona dei lanini* (br. LXVIII u: Singleton 1936: 92–93), tkalci iz adespote maskerate *Donne, che tessitor cercando andate* (br. LXXX u: Singleton 1936: 107–108)...

Metaforički leksik erotokomične alegorizacije kojim se služe kazivači koji predstavljaju određena zanimanja, pa tako i naše prelice, pripada svijetu rada: tu su alati kojima se tekstilni radnici služe, ali i način na koji se posao obavlja. Prezentacija alata kojima se služe hrvatske prelje – vretena i motovila – uključuje varijaciju formule „dugačak i debeo“, u firentinskim maskeratama „lungo e grosso“, tipičnu za opise alata koji označuju falus:

Vretena su duga od pedi,

Kâ imamo i debela ...

(n.a., *Prelice*, stihovi 5–6, stranica 52)

Nakon erotokomične metaforičke prezentacije alata, koja ima i funkciju dodatne posredne identifikacije kolektiva izvođača, kazivačice predstavljaju svoje vještine. Prezentacija vještina također uključuje prepoznatljive formule koje smo već susretali u firentinskom korpusu i kod Nalješkovića: prelice marljivo rade „u dni i u noći“ (stih 12), a motovilom miču „sjemo tamo“ kada motaju pređu.

Tipično za žanr maskerate, kazivačice reklamiraju svoje usluge kao nešto što će ženama biti poželjno nakon što se same osvjedoče u kvalitetu rada: „I nas ćete same nuditi, / Predjenje će bit vam milo“ (stihovi 25–26, str. 53). Seksualni užitak žena predstavljen je kao poželjan; dapače, upravo je užitak osnovna poruka reklame vještina prelica, slično kao u maskerati firentinskih tkalaca:

... che chi ci prova dice mai non fu

...jer tko nas proba reć' će nikad da ne bje

maestri di chi piú vi contentiate.

majstora što bolje će vas zadovoljit'.

(n.a., LXXX – *Donne, che tessitor cercando andate*, stihovi 27–28,

u: Singleton 1936: 108)

Posljednja strofa maskerate *Prelice*, u kojoj kazivači još jednom sažeto pozivaju adresate da prihvate njihovu ponudu, objedinjuje naglašenu maskeratnu lascivnost i udvornu ponudu službe bez materijalne naknade:

Veće vuna da se ukaže,
O Vladike ! sto čekate ?
Ne gledamo tojli plate,
Neg' prijazni steči vaše.

(n.a., *Prelice*, stihovi 29–32, stranica 53)

Struktura *Prelica* identična je strukturi tipične firentinske maskerate: od predstavljanja kazivača i apostrofiranja adresata u prvoj strofi preko prezentacije i reklame vještina i alata do ponovljene ponude u posljednjoj strofi. Od predloška tipične maskerate po firentinskom obrascu ona se ne odmiče ni sadržajno: prezentacija alata i vještina polazna je točka karnevalizacijskog prijenosa značenja iz svijeta rada u sferu spolnosti, čime se društveno neprihvatljiv javni diskurs o spolnosti i spolnom užitku zaodijeva društveno prihvatljivim ruhom prezentacije profesionalnih vještina u sklopu izvedbe na javnim mjestima, poput ulice ili trga. Maskerata kolektiva pod maskom prelja nije izokrenula žanrovske konvencije firentinske maskerate, nije odstupila od odredbi žanrovskog ugovora. Po Petkoviću, ona zauzima posebno mjesto među adespotnim hrvatskim maskeratama zbog dosljedne primjene erotokomične alegorizacije: „Najviše duhovitosti, i lascivnosti, iznele su ‘prelice’“. ⁵³²

Maskerata *Děvojke* nije pjesma kazivača iz svijeta rada i stoga nije ni pjesma prezentacije vještina ili proizvoda. Riječ je o kraćoj maskerati ispjevanoj unakrsno rimovanim osmercima u devet katrena. Kazivačice se izravno predstavljaju u prvoj strofi, bez apostrofiranja adresata, uz reklamu u obliku samohvale u kojoj ističu svoju mladost i ljepotu:

Děvojke smo lěpe i mlade !
Izagna nas, i dotěra
U Dubrovnik ovdi sade,
Prjeka ljubav od pastěra !

(n.a., *Děvojke*, stihovi 1–4, stranica 54)

⁵³² Petković 1950: 120.

Lijepe mlade žene bez ikakve dodatne identifikacije u obliku opisa zanimanja ili društvenog položaja u firentinskim smo maskeratama najčešće susretali u ulozi adresata. „Donne“ ili žene kao tipični adresati firentinskih maskerata upravo se po tome razlikuju od adresata hrvatskih jeđupijata koje su u tekstu pobliže određene, premda posredno, kroz proroštva ili ljubavne savjete koje im upućuju maskirane kazivačice. O adresatima hrvatskih *Jeđupki* može se mnogo toga reći, možda isto toliko kao i o kazivačicama. One nisu samo lijepe ili samo lijepe i mlade. Među gospođama kojima se obraća Pelegrinovićeve gataru ima mlađahnih djevojaka, udanih gospođa, prevarenih i seksualno nezadovoljenih žena, a tu je i buduća nevjestu. Jedna od žrtava ljubavne nevjere suočava se s dodatnim poniženjem jer nevjernik njene haljine poklanja drugim ženama.

Kazivačice maskerate *Děvojke* slične su tipičnim firentinskim adresatima po tome što su predstavljene kao mlade i lijepe žene, bez dodatnih odrednica. No, kao što smo vidjeli, u firentinskom korpusu postoje i pjesme sličnog tipa kazivačica koje nisu posebno označene kao predstavnice nekog zanimanja ili strankinje, nego samo kao predstavnice ženskog spola. U takvim tekstovima kazivačice se obično žale na svoj položaj u društvu, poput očajnih žena koje napuštaju svoje stare muževe u Lascinoj pjesmi *Canto di donne che si parton di casa per disperate* (u: Guerrini 1883: 289–290). Na nezadovoljene seksualne apetite žale se i djevojke udane za starce iz karnevalske pjesme u formi kontrasta *Canto di donne giovani e mariti vecchi* (isto, str. 23–24). Upravo su nezadovoljeni apetiti za nježnošću razlog zbog kojega su se kazivačice adespote maskerate *Děvojke* odlučile napustiti pastire spomenute u prvoj strofi. U drugoj strofi kazivačice apostrofiraju adresate, mladiće, i podrobnije opisuju razlog zbog kojeg su došle u Dubrovnik: pastiri ih ne žele milovati i ne cijene njihovu ljepotu.

Inverzija žanrovskih konvencija uključuje i adresate koji su ovdje „mladci“, inače izvođači maskerata u karnevalskim situacijama. Mladiće kao predstavnike spola, a ne zanimanja ili narodnosti, nalazimo u pjesmi iz Guerrinijeve antologije koju je napisao Ser Lucantoni Alfani, *Canto di giovani forzati a tor moglie* (u: Guerrini 1883: 113–114): mladići, u inat tome što ih očevi prisiljavaju na brak, pokazuju se pred ženama potpuno goli ne bi li se tako izbjegli mogući nesporazumi u budućnosti. Pred dubrovačkim mladićima, djevojke hvale svoju ljepotu kojoj ne treba kozmetičkih pomagala:

Ove kose ne napravlja

Nědna hitro, a na lice

Naše narav rukom stavlja

Cvejtje or ruže i ljubice.

(n.a., *Děvojke*, stihovi 9–13, stranica 54)

Reklamna prezentacija ljepote kazivačica izvedena je bez prijenosa značenja. Na kraju pjesme, djevojke mole mladiće da cijene njihovu ljepotu koju mogu dobiti u zamjenu za ljubav, a ne za novac: „Er se ova naša lěpos / Ni kupuje, ni prodava“ (n.a., *Děvojke*, stihovi 33–34, str. 55).

Pjesma *Děvojke* strukturirana je kao prepoznatljiva maskerata u formi obraćanja kazivača koji adresatima iznose zamolbu nakon reklamne prezentacije. Iako je zamolba što je kazivačice upućuju adresatima obrazložena nedostatkom ljubavne pažnje, maskerata djevojaka nije erotokomična maskerata, nego maskerata bez alegorizacije.

Međutim, kao ni Vetranovićeva maskerata gusara i robinja, ni pjesma djevojaka nije kod Orsata Pucića tiskana u cjelovitom obliku. Ivan Kukuljević Sakcinski navodi: „... u Appendinovom djelu: *‘Notizie storico critiche sulle antichità, storia e letteratura di Ragusei’* T. II p. 239. tiskane su ‘Djevojke’ bez ‘Odgovora pastierah’ s talijanskim prevodom od Tome Kerse Dubrovčanina.“⁵³³

Odgovor pastierah, pretpostavlja Petković, izvodio se nakon pjesme djevojaka: „Posle njihove maskarade behu se pojavili ‘pastiri’, pa oporicali njihove izjave, u sestinama koje su imale poantu u antitezi:

One ljubav slatku našu
pogrdile jesu kod vas,
hoteć sledit ljubav vašu,
veleć preka da je u nas.
U njih himba stan postavi
bez milosti i ljubavi;“⁵³⁴

Petković je pjesmu pastira našao u rukopisu biblioteke dubrovačkih franjevaca br. 141, na stranici 60, uz pjesmu djevojaka koja se nalazi u istom rukopisu, na stranici 58.⁵³⁵ Te dvije pjesme, navodi Petković, čine cjelinu: „I pesma ‘devojaka’ sa maskeratom ‘pastira’ označuje

⁵³³ Sakcinski 1858: 2.

⁵³⁴ Petković 1950: 119.

⁵³⁵ V. Petković 1950: 119–120.

supletornu maskeratu.⁵³⁶ Pastiri bacaju sasvim drukčije svjetlo na pjesmu djevojaka u kojoj se kazivačice predstavljaju kao prirodne ljepotice kojima nije do novca, nego samo do ljubavi. Dvije strofe iz pjesme pastira raskrinkavaju ih kao varalice:

„Još vam vele da njih lica
hitros nijedna ne nepravljja,
ner da cvieće od ljubica
narav sama na njih stavlja.
Svaka se od njih rusom maže
da bi bile vama draže;
i da one ljubav daju
kada ljubav primit budu,
a za zlato da ne haju,
držeći ga za stvar hudu.
Naše mlace oplieniše,
sva im dobra izmamiše...”⁵³⁷

Element po element prezentacije kazivačica iz pjesme djevojaka, od prirodno lijepog lica do prijezira prema ljubavnoj trgovini, u pjesmi pastira razotkriva se kao varka, a čitatelj kojem su oba teksta dostupna istovremeno u varalicama iz pjesme pastira prepoznaje kazivačice iz pjesme djevojaka.

Međutim, u kontekstu izvedbe, snaga citatnosti kao signala koji povezuje dvije pjesme različitih kazivača u cjelinu postaje slabija ako se dva citatno povezana teksta ne izvode jedan za drugim ili barem u dovoljno kratkom razmaku tako da detalji iz nastupa prve maskirane skupine ne izblijede iz pamćenja publike. Izvedbena cjelovitost pjesama različitih kazivača može biti dodatno signalizirana izvantekstnim elementima poput gestikulacije: družina prerušena u pastire povremeno će možda pokazati prstom na družinu maskiranu u djevojke ili u smjeru u kojem je prva družina otišla ako su izvođači maskirani kao djevojke već krenuli dalje.

⁵³⁶ Petković 1950: 119.

⁵³⁷ Petković 1950: 119–120.

Primjer dviju firentinskih maskerata koje su se vjerojatno izvodile jedna za drugom već smo spominjali, premda su takve maskerate u našem korpusu iznimno rijetke. Ottonaiova pjesma mladića o starcima koji po čitav dan sjede na klupama i ogovaraju prolaznike te pjesma kojom starci odgovaraju mladićima signaliziraju čitatelju svoju međusobnu povezanost već u naslovu. To su pjesma klupa ili *Canto delle pancacce* (u: Guerrini 1883: 215–216) i pjesma u odgovor klupama, koju pjevaju starci ili *Canto in risposta alle pancacce, cantato da' vecchi* (u: Guerrini 1883: 216 – 217). Uvodno predstavljanje u kojem se kazivači druge pjesme izrijekom u prvom stihu predstavljaju kao „oni koji sjede po klupama“ dodatno povezuje ta dva teksta: „Noi siamo di quei che stanno alle pancacce!“ Za razliku od Ottonaiovih mladića i staraca, robinjice i gusari iz Vetranovićeve maskerate *Dvie robinjice* nisu kazivači dviju odvojenih pjesama, nego kazivači jedne maskerate s promjenom kazivača u kojoj prvi kazivači apostrofiraju adresate i prezentiraju svoju zamolbu u obliku narativnog iskaza, dok je monološki iskaz drugih kazivača strukturiran kao maskerata ponude u kojoj gusari nastupaju kao trgovci i adresatima nude prve kazivače kao robu. Kad je riječ o pjesmi djevojaka i odgovoru pastira, koji je Petković zajedno s pjesmom djevojaka označio kao „supletornu“ maskeratu,⁵³⁸ teško je sa sigurnošću ocijeniti je li riječ o pjesmama koje su pisane kao jedinstven karnevalski prizor za jednu družinu sastavljenu od maski djevojaka i maski pastira ili pak o dvije maskerate pisane za različite maskirane družine koje nastupaju u izvedbi nalik karnevalskoj povorci, jedna za drugom.

Za razliku od pjesme djevojaka i pastira, par povezanih maskerata različitih kazivača gdje se kazivači druge maskerate predstavljaju kao opreka kazivačima prve maskerate i iznose vlastitu ponudu ili zamolbu umjesto dopune ili opovrgavanja iskaza maskirane skupine koja im je u slijedu izvedbe maskerata prethodila, Petković ne označuje kao „supletorne maskerate“ nego kao maskerate kontrasta.⁵³⁹ Petković je pojmove „supletorne maskerate“ i maskerate kontrasta razgraničio uz pomoć primjera. Pojam „supletorna maskerata“ označuje maskeratu u kojoj se iskaz drugih kazivača nastavlja na iskaz prvih kazivača kao dopuna ili suplementacija. U slučaju maskerate djevojaka i pastira, pastiri tako opovrgavaju pritužbe i samohvale djevojaka. Maskerata kontrasta ili, Petkovićevim rječnikom, „kontrast maskerata“⁵⁴⁰ označuje par maskerata koje se izvode jedna za drugom pri čemu se kazivači druge maskerate na početku predstavljaju u odnosu opreke prema kazivačima prve maskerate,

⁵³⁸ V. Petković 1950: 119.

⁵³⁹ V. Petković 1950: 118.

⁵⁴⁰ Usp. Petković 1950: 117; „Dve anonimne dubrovačke cingareske, namenjene jednoj istoj pokladnoj situaciji, označuju kontrast maskeratu.“

kao drukčiji od njih, ali se nakon toga više ne referiraju na prethodnu maskeratu i iznose posebnu ponudu umjesto dopune ili opovrgavanja iskaza prvih kazivača.

Treća pjesma iz Pucićeve zbornika koju možemo uvrstiti u korpus hrvatskih maskerata je pjesma *Kaludjeri*. Pisana je u osmercima, a broji sedam strofa koje su povezane rimom posljednjeg para stihova: šest sedmerostihova sa shemom ABABBXX i završnu sestinu sa shemom ABABXX. S formalnog gledišta podsjeća na varijaciju talijanske *ballate* bez posebne uvodne *riprese*. Počinje izravnim predstavljanjem kazivača kao skupine iz crkvenih redova:

Mi smo, čujte ! Kalugjeri,
Dramoševa slavna reda,
Vaj ! Tuga nas svudi tēri,
Glad, nevolja mira ne da...

(n.a., *Kaludjeri*, stihovi 1–4, stranica 56)

Adresati su apostrofirani kao neodređeni „vi“, bez ikakve dodatne odrednice. Međutim, upravo ti adresati o kojima se iz teksta ne saznaje ništa predstavljeni su kao uzrok tužne sudbine na koju se redovnici žale:

Ostavismo drúge naše,
Za u družbu stati s vami,
Da milosti date vaše;
A vi jeste kako kami!
Povargosmo zlate prami ,
Pritegnu nas càrna zemlja ,
Nij' radosti ni veselja !

(n.a., *Kaludjeri*, stihovi 8–14, stranica 56)

Kazivači ne upućuju adresatima pohvale, nego kude njihovu okrutnost. Ne hvale se svojom mladošću i snagom, nego ističu da su ostarjeli. Umjesto reklame, predstavljaju se žalopojkama: „Oni su nastojali da se usreće, no nesreće ih stalno prate. Nevoljni i očajni, oni

lutaju svetom, ponavljajući u refrenu kako nigde ne nahode ni radosti ni veselja.“⁵⁴¹ Posljednji stih druge strofe ponavlja se na kraju svih sljedećih strofa kao refren i svojevrsni moto nesretnih redovnika. Zamolba upućena adresatima iznesena je tek na kraju pjesme, nakon prezentacije nevolja kazivača u patetičnom tonu, u pretposljednjoj strofi: „Primite nas, da smo s vami / Od glada se jezik smami“ (n.a., *Kaludjeri*, stihovi 40–41, stranica 57).

Za razliku od samostalnog kazivača iz pjesme *Ubog*, kaluđeri ne traže hranu, odjeću ili milostinju u obliku novca. Njihova zamolba adresatima da ih prime k sebi podsjeća na molbe što ih ženama upućuju Nalješkovićeve molitelji koji od svojih adresata traže da ih puste u kuću, da se ogriju i nahrane. U tom ključu, bez obzira na patetičan ton i žalobne jadicovke, ako iz druge strofe iščitamo da su redovnici napustili svoj prethodni život u nadi da će kod adresata naći ispunjenje svojih želja, njihova pjesma može se čitati kao erotokomična maskerata u kojoj je lascivnost prigušena, a prijenos značenja tek mjestimice naznačen, na primjer formulom „amo, tamo“ koja je u maskeratama često aluzija na spolne odnose: „Hode trudit sjemo tamo: / Nu razgovor nij’ kamo“ (stihovi 18–19, stranica 56). Ta formula tada se može čitati kao tipična maskeratna formula koja čitatelja upućuje na erotokomičnu alegorizaciju. Međutim, u pjesmi kaluđera ona nije pozicionirana uz opis poslova, kao što je to inače slučaj, nego se odnosi na njihova lutanja u potrazi za mjestom na kojem će u miru provesti starost: „Gdē mnjahomo počinuti, / staros mirno provoditi“ (n.a., *Kaludjeri*, stihovi 22–23, str. 57).

Na doslovnoj razini, maskerata kaluđera je moralistička pjesma gladnih i nesretnih molitelja koji se žale na svoje patnje uz kritiku okrutnosti onih koji nisu milosrdni prema potrebitima. Međutim, topos ljubavne lirike kao što su milost, okrutnost ili kamena srca možemo čitati i kao maskeratne metafore, kao što smo već imali prilike vidjeti u *Pjesnima od maskerate* u kojima prosjaci od žena traže milost, a vrag iz druge maskerate i kazivač treće pjesme žale se na gospođu koja nije uslišila njihove želje. Bez takve alegoreze, pjesma kaluđera nije ni lascivna niti komična za razliku od većine maskerata redovnika iz firentinskog korpusa u kojima su redovnici prikazani kao ljudi skloni putenim užicima ili pak varalice (spominjali smo adespote maskerate *Canto di pellegrini truffatori* i *Canto del romito delle relique*, kao i *Canto di romiti* B. dell’Ottonaia, sve Guerrini 1883). U zaključku pjesme, gladni kaluđeri shvaćaju da od okrutnih adresata neće dobiti milost i najavljuju svoj odlazak, odnosno kraj nastupa maskiranog kolektiva. Najava odlaska upućuje na zaključak da se maskerata možda

⁵⁴¹ Petković 1950: 121.

izvodila na ulici u sklopu povorke maski koje svoj nastup ponavljaju na nekoliko mjesta, pred različitom publikom:

Poći ćemo s' druge strane

Mi iskati za vremena,

Da nagjemo gděgod hrane,

Pokli vam su sàrca stěna.

Da poznaje, što je želja,

Nij' radosti ni veselja.

(n.a., *Kaludjeri*, stihovi 43–48, stranica 57)

Tri adespotne maskerate iz Pucićeva zbornika – *Prelice*, *Děvojke* i *Kalugjeri* – predstavljaju tri različita tipa kazivača: kazivačice iz svijeta rada, kazivačice koje nastupaju kao predstavnice ženskog spola i kazivače iz crkvenih redova. Pjesmu *Děvojke* s odgovorom pastira Petković je označio kao supletornu maskeratu. Riječ je o dvjema pjesmama, kao što su Ottonaiove pjesme mladića i staraca u kojima starci u posebnoj pjesmi odgovaraju na objede mladića. Maskerata prelica tipična je erotokomična maskerata kazivača iz svijeta rada, maskerata djevojaka je pjesma u kojoj kazivačice predstavljaju mlade žene željne „ljubavi“, a maskerata kaluđera u kojoj su kazivači siromašni redovnici željni hrane i milosti u najuočljivijem je otklonu od žanrovskog obrasca, bez obzira na prepoznatljiv tip kazivača iz crkvenih redova.

2.8.3. Maskerate iz zbornika I. Kukuljevića Sakcinskog i „treća sibila“

Kao i knez Orsat Pucić, Ivan Kukuljević Sakcinski služio se starim rukopisima kada je sakupljao građu za zbornik *Pjesnici hrvatski XVI veka* tiskan u Zagrebu 1858. U tom zborniku nalazimo četiri pokladne pjesme koje priređivač pripisuje Andriji Čubranoviću. Uz *Jedjupku*, to su dvije *Sibile* i pjesma *Primalje*, „izvadjene iz starog rukopisa, prepisane u Dubrovniku, što se sada nahodi u knjižnici presvietloga biskupa Djakovačkoga.“⁵⁴² Sakcinski spominje još neke pokladne pjesme koje ne donosi u spomenutom izdanju. Pripisuje ih također Čubranoviću: „Čubranović spisao je osim ‘Jedjupke’ još šest manjih pjesamah, naime 1. Robinjice, 2. Sibile, 3. Prelice, 4. Primalje, 5. Djevojke s odgovorom pastierah – djevojkam, 6. Kaludjeri, – koje pjesme pjevane su takodjer manje ili više u duhu ‘Jedjupke’ na zabavu pokladnig praznikah.“⁵⁴³

Maskerata *Primalje* ispjevana je u šestercima i petercima u šest sestina s rimom ABACCB. U skladu sa žanrovskim konvencijama, pjesma primalja počinje izravnim predstavljanjem kazivača uz apostrofiranje adresata i deiktičko upućivanje na mjesto izvedbe karakteristično za izvedbene pjesme:

Primalje vaše

Došle smo sad ôdi,

S pomoći vaše

Gospodje mlade

Na lasno sade

Da svaka vas rodi.⁵⁴⁴

(n.a., *Primalje*, stihovi 1–6, stranica 12)

Primalje su kazivačice dviju firentinskih maskerata nepoznatog autora: pjesme o dvjema trudnim Njemicama *Canzona di dua tedesche grosse* (br. XXXIX u: Singleton 1936: 51–52) i „sljedeće“ pjesme *Canzona seguente* (br. XL u: Singleton 1936: 52–53). U tim maskeratama

⁵⁴² Sakcinski 1858: 2.

⁵⁴³ Sakcinski 1858: 2.

⁵⁴⁴ Stihovi pjesama *Primalje*, *Sibile 1.* i *Sibile 2.* preuzeti su iz izdanja *Pjesnici hrvatski XVI veka*. Razdjel prvi. Pr. I. Kukuljević Sakcinski. Narodna tiskara dra. Ljudevita Gaja. Zagreb. 1858. Napominjem da u tom izdanju stihovi nisu numerirani. Numeracija stihova pjesama iz tog zbornika koje navodim u ovom radu je moja.

kazivačice ne opisuju svoje zanimanje i ne nude svoje usluge, nego nastupaju kao molitelji. U prvoj maskerati traže sklonište i financijsku pomoć za trudne strankinje pred porodom, a u „sljedećoj“ pjesmi mole pomoć za Njemice nakon poroda. Petković navodi dvije firentinske maskerate nepoznatih autora u kojima su kazivačice predstavnice zanimanja vezanog za skrb o maloj djeci. To su pjesme dojlja *Canzona delle balie* (br. XXIX, Singleton 1936: 39–40) i istoimena *Canzona delle balie* (br. XCIV, Singleton 1936: 125–126). Kako navodi Petković: „Maskerata ‘Primalje’ potseća na dve istonaslovne firentinske pokladne pesme samo po tome što i u njoj maske uveravaju da porođiljama vešto ukazuju pomoć.“⁵⁴⁵ Kazivačice tih firentinskih maskerata nisu *levatrici* ili *madrine*, nego *balie*. One nisu primalje nego dojlje sa sela koje othranjuju dojenčad imućnijih gradskih gospođa:

D’ogni cosa abbiamo ’l modo,	<i>Svakakve načine poznajemo,</i>
sicché tosto il bambin cresce;	<i>tako da dijete brzo naraste;</i>
perch’egli stie ritto sodo	<i>da bude uspravno snažno</i>
la fatica non c’incresce...	<i>nije nam teško potruditi’ se....</i>

(n.a., XXIX – *Canzona delle balie*, stihovi 33–36, u: Singleton 1936: 40)

Kazivačice hrvatske maskerate *Primalje* apostrofiraju mlade gospođe i nude svoje usluge što uključuje pomoć pri porodu, ali i ljekovito bilje i pripravke. U reklamnoj prezentaciji primalje hvale svoju vještinu, snagu i poznavanje ljekovitog bilja koje može izliječiti neplodnost i tako pomoći nerotkinjama da dobiju djecu. Za razliku od prezentacija travarskih vještina u jeđupijatama koje su vrlo detaljne, reklama ljekovitih sredstava u pjesmi primalja je općenita. Primalje ne navode konkretne ljekovite biljke poput dragoljuba ili rute, nego se hvale da nerotkinjama mogu pomoći raznim biljem i različitim lijekovima: „Bilja svakoja / U nas i like / Nać će razlike“ (stihovi 27–29, str. 12).

Kazivači firentinskih maskerata također najčešće ne navode konkretne biljke poimence, uz iznimku mistične mandragole, ali motiv čudnih i čudesnih ljekarija koje mogu pomoći nerotkinjama u firentinskim maskeratama nije rijedak i nije rezerviran za ženske kazivače: varalice iz maskerate nepoznatog autora *Canto di Ciurmadori della Casa di San Pagolo* (br. LV u: Guerrini 1883: 71–72) predstavljaju čudesnu biljku s kojom i starice mogu zanijeti, a krotitelji zmija iz anonimne maskerate *Canzona de’ ciurmadori di serpi* (br. CXLI u: Singleton 1936: 191–192) hvale se zmijom kojoj iz glave izlazi otrov kao lijek za neplodnost.

⁵⁴⁵ Petković 1950: 121.

Iako kazivačice hvale svoju snagu i spretnost kao što to čine kazivači tipičnih erotokomičnih maskerata vještih majstora, u prezentaciji vještina primalja teže je prepoznati naznake erotokomične metafore:

Laké smo ruké

A snagu imamo,

Bez ni'edne muke

Ondi se radja,

Gdino se sgadja,

Da mi kad primamo.

(n.a., *Primalje*, stihovi 13–18, stranica 12)

Ni reklama snage i vještina primalja niti bilje i ljekarije koje spominju u tekstu nisu iskorištene kao početna točka za karakteristični maskeratni prijenos značenja. Za razliku od Sasinovih vrtlara koji svojim radom jamče plodnost ženskih vrtova i obilan plod voćaka, primalje predstavljaju usluge koje se pružaju *ex post facto*, dok su njihovi lijekovi za nerotkinje tek općenito naznačeni i nisu metaforički razrađeni.

Pjesma primalja po strukturi i formi tipična je maskerata, karnevalska izvedbena pjesma kazivača pod maskama: u posljednjoj strofi izrijeком je naznačeno da primalje nude svoje usluge ženama u vrijeme „od poklada“. Strukturirana je kao pjesma kazivača iz svijeta rada: kazivačice predstavljaju i nude svoje usluge u direktnom obraćanju adresatima.

Međutim, sama prezentacija kazivača i ponude nije karnevalizirana pomoću erotokomične alegorizacije tipične za žanr maskerate, a to vrijedi i za dvije *Sibile* što ih je I. Kukuljević Sakcinski u svom zborniku objavio kao pjesme Andrije Čubranovića, kao i za treću pjesmu sibila koju nećemo naći kod Sakcinskog, nego među pokladnim pjesmama koje su nam danas dostupne u tiskanom obliku zahvaljujući Petru Kolendiću koji ih je prikupio i početkom 20. st. objavio u izdanju *Nekoliko pokladnijeh pjesama iz XVI vieka* (Dubrovnik, 1906.). Za Petkovića, upravo su pjesme proročica ili sibila najljepše poznate hrvatske adespote maskerate, možda i dio veće cjeline nalik Pelegrinovićevu pokladnom kanconijeru: „‘Sibilama’, izgleda, nisu pripadale samo očuvane njihove maskerate; verovatno, posle uvodne pesme, koja je ispevana u ‘dvanaestercima’, sledile su maskerate koje su imale, kao i one koje su od njih sačuvane, istovetnu formu, i koje su u varijantama pozivale žene da se

smiluju na ljubavne želje njihovih udvarača.“⁵⁴⁶ Kolendić također označuje pjesme sibila kao izvedbene karnevalske pjesme: „Ako ništa, sad nam je poznata i treća ‘Sibila’ (br. IV) – dvije je, biva, već Iv. Kukuljević štampao – te možemo pouzdano kazati i to, da su pokladne pjesme recitovali po gradskim ulicama ispod prozora...”⁵⁴⁷ Imajući na umu Petkovićevu pretpostavku o mogućem izgubljenom kanconijeru sibila po uzoru na hvarsku jeđupijatu, najprije ćemo razmotriti pjesmu proročica ispjevanu u dvanaestercima, pjesmu naslovljenu *Sibile* 2. iz zbornika I. Kukuljevića Sakcinskog, koja broji 28 dvostruko rimovanih dvanaesteraca. Kazivačice te pjesme izravno se predstavljaju na samom početku:

Razuma visoka mi jesmo Sibile,
Cić vridna uzroka sve smo se skupile
Pod posluh moguća boga od ljubavi...⁵⁴⁸

(n.a., *Sibile* 2., stihovi 1–2, stranica 11)

Sibile se predstavljaju kao proročice koje služe boga ljubavi. Predstavljaju likove koji ne pripadaju zbilji. Za razliku od sibila, kazivačice jeđupijata prezentirane su mimetski, kao pjesnički prikaz romskih gatarā, uz elemente fantastike. *Sibile* su pak mitološki likovi poput nimfi, vila ili sirena, karakteristični za žānā *trionfo*.

Kazivačice pjesme *Sibile* 2. ne obraćaju se gospođama, tipičnim adresatima pjesama karnevalskih maski, nego nekoj drugoj okupljenoj skupini, označenoj samo drugim licem množine bez ikakve dodatne odrednice. Iako se predstavljaju kao glasnici što ih moćni bog ljubavi šalje s porukom za točno određene dame, *sibile* se obraćaju adresatima koji nisu predviđeni primatelji te poruke. Gospođe nisu neodređeni „vi“ kojima se kazivači obraćaju, nego „ove“ gospođe na koje tekst upućuje pomoću deiktičkog obilježivača:

Iz naših poslane mi jesmo dāržava,
U vaše sej strane, kieh je svud slava,
A navlaš k ovima gospodjam izabranim,
Svim sārce očima kē rane sunčanim.

(n.a., *Sibile* 2., stihovi 5–8, stranica 11)

⁵⁴⁶ Petković 1950: 118.

⁵⁴⁷ Kolendić 1906: 7.

⁵⁴⁸ Stihove pjesama *Sibile* 1. i 2. preuzimam iz izdanja *Pjesnici hrvatski XVI vieka*. Pr. I. Kukuljević Sakcinski. Narodna tiskara dra. Ljudevita Gaja. Zagreb. 1858.

Za razliku od jeđupijata koje počinju pohvalom odabrane gospođe, sibile se odmah na početku pjesme sažeto predstavljaju kao mudre žene poslane iz stranih zemalja u slavni kraj odabranih gospođa s misijom da im prenesu poruku boga ljubavi. O njihovu putu ne saznajemo ništa drugo. Motiv dalekog puta iz stranih zemalja dodatno naglašava važnost poruke kazivačica, bez patetičnih opisa nevolja i bez elemenata pustolovne ili fantastične priče poznatih iz jeđupijata. Sibile se ne predstavljaju na način koji je uobičajen za kazivače jeđupijata. Nema ni formula za izazivanje samilosti publike u sklopu identifikacije kazivača, raznih nevolja i tegoba kakve obilježavaju putovanje Jeđupki do odabranih gospođa. Kratko uvodno predstavljanje kazivačica nije karakteristično za jeđupijate, nego za karnevalske pjesme sličnije firentinskom obrascu. Osim Bobaljevićeve *Jeđupke*, jeđupijate sadrže i razrađenu prezentaciju podrijetla kazivačica i njihovog tegobnog putovanja iz dalekih krajeva, a takve narativne prezentacije u pjesmi *Sibile 2.* nema.

Stroga poruka boga ljubavi varijacija je ljubavnoga *carpe diem*, motiva koji se često javlja u karnevalskim pjesmama: sibile ženama poručuju da moraju uživati u ljubavi dok su mlade. Motiv nadnaravne kazne za žene koje ne pristaju na ljubavna uživanja nalazimo i kod Pelegrinovića, u osamnaestoj „sreći“ duže verzije naše prve *Jeđupke*, u kojoj kazivačica upozorava da su se razne prirodne sile dogovorile da će potopiti svaki brod na koji gospođa kroči za kaznu zbog toga što ne uzvraća ljubav nekom nesretnom zaljubljeniku.

Sibile također upozoravaju na kaznu za žene koje ne žele pristati na ljubavna uživanja dok su mlade i lijepe. Kazna prirodnih sila u skladu je s moćima prirode: oluja koja će potopiti brod na kojem se nalazi okrutna dama. Kazna boga ljubavi u skladu je s moćima takvog božanstva: „Lúk će svoj napeti i siedoj dat’ ranu“ (n.a., *Sibile 2.*, stih 20, str. 11). Sve žene koje mladost ne provode u skladu s motom ljubavne karnevalske poezije i u skladu sa zapovijedi boga ljubavi bit će kažnjene ljubavnom strašću u starosti jer najgora je muka, naglašavaju sibile, žaliti za propuštenim prilikama u mladosti koja se nikad neće vratiti:

Er nije tač trudan pakleni plam gusti,

Jak smišljati, zaman tko mlados izpuni.

(n.a., *Sibile 2.*, stihovi 27 – 28, stranica 12)

U drugim dvjema očuvanim pjesmama sibila kazivačice se obraćaju odabranim gospođama. Pjesma *Sibile 1.* iz zbornika I. Kukuljevića Sakcinskog (Zagreb, 1858.) i pjesma tiskana pod

brojem IV. u Kolendićevu zborniku (Zagreb, 1906.) po formi su identične: ispjevane su u deset osmeračkih katrena s obgrljenom rimom. Od pjesme *Sibila 2.* razlikuju se po formi i tipu adresata, ali i identifikaciji kazivača koja je u toj pjesmi izvedena kroz izravno predstavljanje.

Druga i treća pjesma sibila ne sadrže izravno predstavljanje formulom „mi smo“, nego se kazivačice proročice predstavljaju posredno, kroz prezentaciju nadnaravnih sposobnosti u prvoj strofi koja je gotovo identična u obje pjesme:

Jur od vika, goru što je	Deri od vika goru što je
Odredjeno da ima biti,	određeno da ima biti
Medju umarlim, sve to riti	među umrlim to vam riti
Vam umiemo mi, gospoje.	sve mi umijemo, o gospoje, ... ⁵⁴⁹
(n.a., <i>Sibile 1.</i> , stihovi 1–4, str. 11)	(IV., stihovi 1–4, Kolendić 1906: 10)

Identična forma pjesme *Sibile 1.* i pjesme IV koju ćemo navoditi kao „sibila iz Kolendićeva zbornika“ kao i sličnost prvih strofa nije jedini signal povezanosti između ovih dviju pjesama. Naime, kad je riječ o sadržaju, te su pjesme svojevrsni pjesnički pozitiv i negativ. Druga pjesma sibila sadrži detaljnu prezentaciju nagrade za žene koje budu milostive prema svojim udvaračima:

Sve dni ćete vašu mlados
Uzdaržati, i pod nebi
Znat nećete vik u sebi,
Što je od svita težka staros.
(n.a., *Sibile 1.*, stihovi 33–36, stranica 11)

Sibila iz Kolendićeva zbornika (1906., Zagreb) upućena je ženama koje nisu uslišile ljubavne molbe zaljubljenika. Proročice pozivaju žene da se pokaju zbog svoje okrutnosti prema vjernim slugama, zaljubljenim muškarcima, i prijete im paklenim mukama u suprotnom:

er pravedni sud od zgara,
kim se uzdrži svit i vlada,

⁵⁴⁹ Stihovi pjesme IV. ili „sibila iz Kolendićeva zbornika“ preuzeti su iz izdanja *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*. Pr. Petar M. Kolendić. Srp. Dub. Štamp. Dr. M. Gracića i dr. Dubrovnik. 1906. Jasnoće radi, u ovom poglavlju posebno naznačeno kao Kolendić 1906.

neće, grijesi da nikada
mogu proći bez pokore.

(IV., stihovi 17–21, Kolendić 1906: 10)

Sve tri pjesme sibila pjesnička su razrada ljubavnog *carpe diem*: u mladosti treba uživati u ljubavi. Žene moraju biti ljubazne i blage prema onima čija su srca ranile. Ovisno o tome, obistinit će se kolektivno proroštvo što ga objavljuju sibile: ljubazne gospođe bit će blagoslovljene vječnom mladošću, a okrutne dame bit će strašno kažnjene.

Sibile, za razliku od kazivača tipičnih firentinskih maskerata, ne nude usluge ili robu. Po tome se razlikuju od travarica, još jedne skupine ženskih kazivača iz nekoliko hrvatskih maskerata, koje vrlo detaljno predstavljaju svoju robu i vještine, kao i od kazivačica koje se predstavljaju kao primalje i prelice.

Za razliku od Jeđupki, sibile ne proriču sudbinu pojedinačnim gospođama. One iznose općenito upozorenje: opisuju nagradu ili kaznu za žene ovisno o tome jesu li okrutne ili milostive prema zaljubljenim muškarcima. U obradi motiva ženske ljubavne okrutnosti i službe vjernih zaljubljenika nema elemenata parodije kakvi su prisutni u *Pjesmi šestoj gospođi* kraće verzije Pelegrinovićeve *Jeđupke* ni erotokomične alegorizacije po uzoru na firentinske maskerate. Pjesme sibila ili proročica prepoznatljive su kao pokladne pjesme samo po tome što kazivači nastupaju kao maske, ali ne kao maske zbiljskih društvenih skupina iz svakodnevnog života renesansnih gradova, nego maske iz starogrčkog mitološkog konteksta koji nije karakterističan za maskeratu, nego za *trionfe*. Pjesme sibila ipak su po strukturi slične tipičnim firentinskim maskeratama po tome što kazivačice nastupaju kao kolektiv koji predstavlja, a ne opisuje, određenu skupinu, mada je riječ o mitološkim likovima, i izravno se obraćaju kolektivu kao adresatima, a tekst ne sadrži naznake o scenskom aparatu koji uključuje alegorijska kola. Međutim, kao kazivačice sibile su pjesnički prezentirane na drukčiji način, nego kazivači tipičnih maskerata, cingareski ili pak jeđupijata: one ne nude usluge ili robu i ne proriču budućnost odabranim gospođama, nego iznose općenitu poruku ili poduku o nagradi ili kazni za žene ovisno o tome budu li milostive prema svojim udvaračima ili pak okrutne, bez individualizacije adresata, bez parodiranja ljubavne lirike i bez erotokomične alegorizacije.

2.8.4. Maskerate iz Kolendićeva izdanja

Početak 20. st., Petar Kolendić objavio je izdanje *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI veka* (Dubrovnik, 1906.) sa sedam adespotnih pjesama, uključujući treću pjesmu sibila koju smo spominjali u prethodnom poglavlju. Taj rad, kako naglašava priređivač, „spori opravdanost dojakošnjega mišljenja, da u Dubrovniku nemamo nemoralnih pokladnih pjesama. Kao dokaz, da se je i po dubrovačkim ulicama u mesojeđe čulo odista pjesama, koje trivijalnošću ne zaostaju iza talijanskim im izvornika, neka posluži ova zbirka crpena iz jednog rukopisnoga zbornika...“⁵⁵⁰ Jednostavnosti radi, tu knjižicu u kojoj je predstavljeno više pokladnih pjesama u ovom ćemo radu zvati „Kolendićevo izdanje“.

Pjesme iz Kolendićeva izdanja nisu naslovljene, već označene brojkama. Tipologija kazivača pjesama tiskanih u tom izdanju je vrlo raznovrsna, od kazivača koji predstavljaju određenu dobnu skupinu do kazivača koji nastupaju kao predstavnici različitih zanimanja. Uz spomenute sibile (IV), to su starci (I), babke starice (II), muška družina (III) koju Petković označuje kao tekstilce ili „vunare“,⁵⁵¹ travarice (V), pastiri (VI) i nesretnici (VII). Nakon dviju *Sibila* iz zbornika I. Kukuljevića Sakcinskog i treće pjesme istih proročica iz Kolendićeva izdanja, ostat ćemo kod pjesama ženskih kazivača i najprije ćemo razmotriti maskerate kazivačica.

Uz treću pjesmu sibila, Kolendić donosi još dvije pjesme mudrih žena. No one nisu proročice preuzete iz starogrčke mitologije, nego travarice koje liječe razne bolesti uz pomoć ljekovitog bilja u skladu s raširenim narodnim vjerovanjem, kako objašnjava Petković: „Po dalmatinskom primorju biline su odiskona bile upotrebljene za sve želje i nevolje životne, pored narodnog iskustva u lekovitosti biljne prirode bilo je u svima vekovima i verovanja u čudesnu moć trava i naročitih tvari, koje ukuvane, sagorevane, ili nošene u talismanima, behu upotrebljene za ljubavne želje, za lepotu i saznanje tajni.“⁵⁵²

Riječ je o pjesmama koje je Petković označio kao maskerate kontrasta: „Dve anonimne dubrovačke cingareske, namenjene jednoj istoj pokladnoj situaciji, označuju kontrast maskeratu. U jednoj od njih, ‘ciganke’ uveravaju žene da im mogu pomoći (...).

⁵⁵⁰ Kolendić 1906: 4.

⁵⁵¹ V. Petković 1950: 123.

⁵⁵² Petković 1950: 42.

Neposredno posle maskarade 'jeđupki', gradskim ulicama imale su da prođu maske koje su se izdavale za 'bapke starice'. One su napadale 'njeke jeđupčine' koje su htele da pomognu ženama u ljubavnim stvarima (...). Zatim su nudile svoje ljekovite trave i pominjale bolesti koje one mogu svojim bakanjem da izleče...⁵⁵³

U Kolendićevu zborniku pjesma „jeđupčina“ tiskana je pod brojem II., a pjesma „bapki starica“ pod brojem V., suprotno od Petkovićeve pretpostavke o redoslijedu izvedbe. Pisane su dvostruko rimovanim dvanaestercem: pjesma pod brojem II. znatno je duža i broji 46 stihova, dok je druga gotovo upola kraća i ispjevana je u 26 stihova.

Iako ih Petković po tipu kazivača označuje kao cingareske, riječ „jeđupka“ kao identifikacijsku odrednicu kazivačica nalazimo samo u jednom stihu na početku pjesme starica (II.) koju Petković pozicionira kao prvu pjesmu u paru maskerata što se izvode jedna za drugom. Međutim, kazivačice te pjesme uopće se ne predstavljaju kao Jeđupke, nego tom riječju pogrdno označuju neku drugu skupinu koja se adresatima obratila prije njihova nastupa. Pogrdna ima funkciju intertekstnog signala koji povezuje pjesme različitih kazivačica:

Njeke jeđupčine ovdi dohodiše,
ke nikad istine u ničem ne riše,
kažući da like, kriposti i moći
imaju razlike za vaše nemoći.⁵⁵⁴

(n.a., pjesma II., stihovi 1–4, str. 8)

U prvoj strofi pjesme starica kazivačice se ne predstavljaju ni posredno niti neposredno, nego upućuju čitatelja na drugi tekst ili pak publiku na prethodni nastup nekog drugog maskiranog kolektiva. Ni po načinu na koji se spomenute „jeđupčine“ predstavljaju u maskerati u kojoj nastupaju kao kazivačice (V.) ne možemo sa sigurnošću zaključiti da je riječ o romskim gatarama:

Žene smo velike vrijednosti i moći,
Umijemo razlike ozdravljat i nemoći,
bilje pri sebi i trave imamo,

⁵⁵³ Petković 1950: 118 – 119.

⁵⁵⁴ Stihovi adespotnih maskerata koji se navode u ovom poglavlju preuzeti su iz izdanja *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI veka*. Pr. P. Kolendić. Srp. Dub. Štamp. Dr. M. Gracića i dr. Dubrovnik, 1906.

kijem ženskoj potrebi koristan lik damo.

(n.a., pjesma V., stihovi 1–4, str. 11)

U predstavljanju kazivačica ne spominje se mit o prokletom narodu i ono ne uključuje patetično-pustolovnu narativnu prezentaciju tegobnog putovanja. Kazivačice iz pjesme V. što će ih starice iz pjesme II. pogrditi kao „jeđupčine“ predstavljaju se kao moćne žene uz reklamnu prezentaciju svojih znanja i vještina. Identifikacija kazivačica dopunjena je prezentacijom ponude raznovrsnog ljekovitog bilja. Same kazivačice iz pjesme V. ne predstavljaju se kao Jeđupke. Reklamna prezentacija njihovih vještina ne uključuje proricanje budućnosti. One ne mole žene da im pruže ruku kako bi im iz dlana pročitale prošlost i budućnost, nego nude biljne lijekove za razne bolesti. Jednostavnosti radi, zbog toga ćemo ih ovdje zvati „travarice“.

Poznavanje trava jest jedna od vještina kojima se hvale kazivačice jeđupijata. Na primjer, Pelegrinovićeva Jeđupka prikazana je kao iskusna travarica u pjesmi *Trećoj gospođi*, a ljekovito bilje spominje se i u drugim pjesmama jeđupki. Jeđupke su vješte ranonovovjekovne fitoterapeutkinje, ali one su i čarobnice, moćne proročice i gatare, ljubavne savjetnice i zagovornice nesretno zaljubljenih muškaraca. Kazivačice II. i V. pjesme iz Kolendićeva izdanja nisu ni proročice ni čarobnice, a znanje o čudesnim moćima biljaka njihova je glavna vještina.

Kazivačice pjesme starica II. predstavljaju se kao iskusne i vješte ljekarice za razliku od lažljivih „jeđupčina“ koje spominju u prvom stihu pjesme:

Ako čijem bolika, nam reci toj samo,
razlicih er lika mi za vas imamo ;
mi babke starice davne smo jur bile
vaše ljekarice, kako ste vidile ...

(n.a., pjesma II., stihovi 7–10, str. 8–9)

Dok se Pelegrinovićeva gatarica i ljubavna posrednica obraća jednoj po jednoj odabranoj gospođi te nudi savjete i lijekove za različite, individualizirane probleme pojedinačnih adresata, kazivačice pjesama V. i II. obraćaju se kolektivu, bez posebnog izdvajanja individualnih adresata. Prvi stih maskerate II. u kojem se spominju „jeđupčine“ ne moramo nužno čitati kao identifikaciju kazivačica prve maskerate iz para „maskerata kontrasta“, kao

što to čini Petković. Tu pogrdu možemo čitati i kao pogrdu maski Jeđupki kao čestih protagonista karnevalskih zbivanja ili pak Ciganki općenito: „Sujeverje naših starih primoraca, uvetovano bujnom florom, nasleđeno od prasedelica, bilo je naročito procvalo po dolasku cigana, koji se u arhivskim dubrovačkim knjigama pominju već početkom šesnaestog veka. Njihove su žene lakovernom svetu gatale; one su u davnini pretkazivale sudbinu, bajale, udešavale da žene budu zavoljene od svojih muževa i devojke da se sretno udadu.“⁵⁵⁵ Hoće li čitatelj povezati navedene pjesme kao par maskerata kontrasta, unatoč tome što su one kod Kolendića donesene odvojeno i u redosljedu suprotnom spomenutoj Petkovićevoj interpretaciji, ponajviše ovisi o načinu čitanja stiha u kojem se spominju „jeđupčine“: kao signala povezanosti s točno određenom maskeratom ili pak kao komentara koji se odnosi na kazivače jeđupijata općenito. No, uz navedeni leksički signal, i metrička podudarnost dvaju tekstova također upućuje na vjerojatnu čvršću povezanost pjesama II. i V.

Kazivačice i adresati, ali i struktura, sadržaj i ton dviju pjesama travarica prepoznatljivo su maskeratni. Motiv ljekovitog bilja nije isključivo vezan za jeđupijate ili talijanske cingareske. Travari iz firentinskog korpusa u maskerati nepoznatog autora *Donne, no' siamo erbolai* (br. XXVI u: Singleton 1936: 48 – 49) nude ljekovite artičoke, pripravke koji potiču laktaciju i mandragolu kao dokazani lijek za neplodnost koji daje rezultate ako se stavi „u tijelo“. Ponuda biljnih lijekova za jalovost iz pjesme V. iz Kolendićeva zbornika dubrovačkih pokladnih pjesama također se može čitati kao erotokomična maskeratna metafora:

Nemoćna kagodi želju ima od čeda,
na prešu k nam hodi, da se š' nim ugleda,
hoće se za tuj stvar za malo leći toj,
a opet mi od zgar postaviti živo joj.
(n.a., pjesma V., stihovi 5–8, str. 11–12)

Osim lijeka za neplodnost, umjesto vratiželje koju nudi Pelegrinovićeve Jeđupka kada se obraća trećoj gospođi, travarice predstavljaju vratimuža – lijek za ženske bolesti koje nastaju „er druge muže gleda“ (pjesma V., stih 10, str. 12), a tu je i odoljen ili valerijana:

Toli ka vas žudi svom drugu bit mila,
često da se budi, kad bi ona hotila,

⁵⁵⁵ Petković 1950: 42.

na čas će toj ozdravit jedan struk od oljena,
koja ga da stavit poviše od koljena.

(n.a., pjesma V., stihovi 15 – 18, str. 12)

Travarice iz pjesme V. nude lijekove za neplodnost i za probleme koji nastaju zbog toga što žene ne dobivaju dovoljno pažnje od svojih muževa, dok se ponuda starih ljekarica iz pjesme II. uglavnom sastoji od lijekova za razne boljetice koje nisu vezane za žensku spolnost – katar u grlu, zaduha, kolike... (n.a., pjesma II., stihovi 25–42, str. 9). Erotokomična metafora ipak nije sasvim izostavljena. Uputa starih travarica o odoljenu kao lijeku može se čitati i kao varijacija erotokomične alegorizacije iz pjesme „jeđupčina“:

uzmite oljena, u rosi ter zgrite,
s pupka do koljena kim se pak protrite,
ter ćete čudnu stvar od zdravja vidjeti
i tim već nigdar nećete boljeti.

(n.a., pjesma II., stihovi 21–24, str. 9)

Obje pjesme travarica strukturirane su kao obraćanje ženskim adresatima uz izravno predstavljanje kazivačica kao vidarica, travarica ili ljekarica, i posrednu dodatnu identifikaciju kroz prezentaciju robe i usluga: fitoterapeutskih savjeta i ljekovitog bilja. U pjesmi V. erotokomična alegorizacija je globalna u smislu u kojem to navodi Castellani,⁵⁵⁶ kao ključ za čitanje čitavog teksta, a u pjesmi II. primjena erotokomične metafore mjestimična je i sporadična, ali ipak prepoznatljiva. Na kraju pjesme II., starice ljekarice zaključno mole žene da se liječe samo kod njih kao jedinih svojih vidarica:

Tim, mile gospoje, kad je u nas lik i moć
nemoći svakoje, ka vami može doć,
s nami se vidate, bit će vam svaka čas,
a družim ne date nikako doć do vas.

(n.a., pjesma II., stihovi 45–46, str. 9)

Prva maskerata muških kazivača iz Kolendićeva izdanja je pjesma staraca tiskana pod brojem I. Sastoji se od sedam strofa sastavljenih od po jednog osmerca i šest peteraca. Uz izuzetak

⁵⁵⁶ Usp. Castellani 2006: 29.

prve, strofe su povezane parnom rimom između završnog peterca i početnog osmerca sljedeće strofe. Prvi peterac u strofama je nevezan rimom, a slijede dva para parno rimovanih peteraca.

Kazivače kao predstavnike dobne skupine, a ne tipične predstavnike zanimanja, već smo susreli i u firentinskim maskeratama, na primjer u maskerati nepoznatog autora *Canto di uomini vecchi, allegri e goditori* u kojoj se kazivači predstavljaju kao veseli starci koji vole uživati. Dok se veseli starci iz te firentinske maskerate žale na nedostatak snage i više ne mogu držati koplje uspravno kad se natječu na turnirima (n.a., *Canto di uomini vecchi, allegri e goditori*, stihovi 24–29, u: Guerrini 1883: 57), starci iz pjesme I. naglašavaju mladim djevojkama, svojim adresatima, da je volja važnija od mladosti:

Zasve da smo, o mladice,

starci nebozi,

jošte je volja

u nas svijeh boļa,

neg u mladića,

kojim da srića

uz vas da stoje.

(n.a., pjesma I., stihovi 1–7, stranica 7)

Pjesma staraca strukturirana je kao tipična maskerata: kazivači su identificirani u prvoj strofi, i to kao „starci nebozi“, i apostrofiraju mlade djevojke. Cijela je pjesma ispjevana u lascivnom tonu koji je zadan već u prvoj strofi. Za razliku od staraca iz spomenute firentinske maskerate koji se predstavljaju kao sudionici viteških igara i turnira, kazivači iz pjesme I. predstavljaju dobnu skupinu koja se ne može posredno identificirati putem prezentacije karakteristične opreme. Bez takve početne točke za erotokomični prijenos značenja, tipična maskeratna alegorizacija alata ili sličnih elemenata po kojima se maskirani kolektiv prepoznaje i koji mogu biti dio opreme ili kostima izvođača nije moguća. Umjesto uobičajenih formula o snazi i mladosti, kazivači ističu svoju snažnu volju. Jedina prepoznatljiva erotokomična metafora u pjesmi staraca konstruirana je na opreci između starosti i mladosti, između sjedina i plodnog zelenila: kazivači su sijedi „ali sve ostalo / zeleno stoji“ (pjesma I., stihovi 23–24, str. 7), a stara zemlja daje dobar urod. Maskerata staraca je naglašeno erotokomična. Leksička igra temelji se na opreci između starosti i mladosti, jasna

je i karnevalski veselo komična: starac slabo vidi, ali „voļa ga vlada / jaće neg mlada“ (n.a., pjesma I., stihovi 10–11, str. 7) i zato „malo spi u noći / a vele čini“ (n.a., pjesma I., stihovi 15–16, str. 7). Nakon reklamne prezentacije kazivača u kojoj tipična staračka nesanica karnevalskom inverzijom postaje prednost, a ne mana, starci upućuju djevojkama zamolbu, ali u sentencioznom tonu, pod krinkom mudrog savjeta o lijepom ponašanju:

Svud mladice starijih časte,
zato je i pravo,
da i vi sade,
već nego mlade
nas počastite
i prigrlite
k vašo' ljubavi.

(n.a., pjesma I., stihovi 29–35, stranica 8)

Maskerata staraca tiskana u Kolendićevu zborniku pod brojem I. izrazito je lascivna, ali ta je lascivnost ublažena lakom komikom koja se ostvaruje karnevalskom tehnikom inverzije: nije važna spolna moć nego volja; nesanica je staračka prednost, a ne tegoba; pristojnost nalaže djevojkama da prihvate lascivne ponude.

Pjesma muških kazivača tiskana pod brojem III. ispjevana je obgrljeno rimovanim osmercima u šest katrena. Uvodna identifikacija kazivača nije izvedena u obliku varijacije formule predstavljanja „mi smo...“, nego se kazivači predstavljaju posredno, uz apostrofiranje adresata u prvoj strofi:

Čusmo činit, o vladike,
njeke ļudi vrste naše,
na sadańe sente vaše
svud po gradu treske i vike
huleći vas (s') sprid i (s') zada,
što držite odkrivene
i bunbaci nagńetene,

pleći i prsi vaše sada...

(n.a., pjesma III., stihovi 1–8, stranica 10)

Identifikacija adresata je neposredna i jasna: adresati su gospođe ili „vladike“. No, uvodna identifikacija kazivača je posredna i ne sasvim jasna. Stoga će prepoznavanje društvene skupine koju kazivači zastupaju ovisiti o prezentaciji ponude ili vještina. Kazivači maskerata obično su jasno identificirani na samom početku pjesme kroz neposredno predstavljanje u kojem se izrijekom navodi skupina koju predstavljaju ili pak posredno, kroz prezentaciju ponude, pri čemu se kazivači identificiraju po vještinama ili proizvodima koje hvale i nude.

Maska, kostim, oprema i drugi izvantekstni elementi koji mogu biti prisutni u izvedbi u sklopu karnevalske situacije primarna su identifikacija maskirane družine za publiku koja može prepoznati tip kazivača i prije nego što počne izvedba teksta. Na primjer, u sklopu suvremenog riječkog karnevala, na velikoj međunarodnoj povorci maskiranih skupina i alegorijskih kola koja prolazi središtem grada na zadnju nedjelju prije Pepelnice, maskirane skupine ne predstavljaju se izvedbom karnevalskih pjesama, a ipak su prepoznatljive okupljenim gledateljima. No, izvantekstni elementi izvedbe pjesama maskiranih družina čitatelju su nedostupni. Bez jasne identifikacije kazivača u samom tekstu, za razliku od publike koja masku prepoznaje i bez ikakva teksta, čitatelj kao recipijent pjesme ne može prepoznati kazivača bez jasne identifikacije unutar teksta. U ovom slučaju, u prve tri strofe kazivači prenose vladikama vijest o tome da neki ljudi njihove „vrste“ negoduju i javno se izruguju načinu na koji se gospođe odijevaju. Prvi dio maskerate sadrži elemente komike u obliku podsmješljive rugalice, a sama prezentacija usluga kazivača nije izvedena uz pomoć erotokomičnoga prijenosa značenja tipičnog za firentinske maskerate. Razlog zbog kojeg se kazivači obraćaju gospođama iznesen je tek u četvrtoj strofi: oni su se došli „prizentati“ gospođama zato da im pomognu da žive bez poruge i galame. Tek prezentacija ponude usluga u petoj, predzadnjoj strofi donosi jasniju identifikaciju kazivača jer oni svojim adresatima nude da će ih „osentati“, odnosno urediti tako da njihova pojava više ne izaziva porugu:

U ruke se mirno nami

tim podajte, molimo vas,

er osentat hoćemo vas,

da svud milos bude vami.

(n.a., pjesma III., stihovi 17–20, stranica 10)

Ponuda usluge bez novčane nagrade kojom završava pjesma tipično je i ustaljeno zaključno maskeratno parodiranje topike udvorne poezije u kojem kazivači ne nastupaju u skladu s maskom profesionalnih obrtnika, nego ističu kako žele dvoriti i služiti gospođe bez ikakve naknade: „ne pitamo plate druge / nego da nas kako sluge / s vami imate vazda u družbu“ (n.a., pjesma III., stihovi 22–24, stranica 10).

Iz kratke prezentacije usluga kazivača, možemo zaključiti da su kazivači trgovci gotovom odjećom ili pak tekstilnim materijalima. Za Petkovića, kazivači pripadaju cehu „vunara“: „Zanimljiva je i maskerata ‘vunara’, koji ismejavaju ‘pleći i prsi otkrivene i bumbacim nagnjetene’, ‘neke ružne podvlačnice’ i umetno nadignute slabine, odnosno žensku nošnju venecijanskog seičenta, koja je u Dubrovniku bila smešna...“⁵⁵⁷ Za razliku od vunara iz maskerate nepoznatog autora *Canzona de’ lanini* (br. LXVIII u: Singleton 1936: 92–93) koji obrađuju sirovu vunu, kazivači pjesme III. iz Kolendićeva zbornika ne hvale kvalitetu vune, nego nude da će žene preodjenuti tako da više ne budu smiješne i da ne izazivaju porugu okoline. Vunari iz hrvatske maskerate koju donosi Kolendić možda su predstavnici profesije koja u Dubrovniku ima dugu tradiciju, kao i zanimanje prelica: „U prvoj su polovici XV st. u Dubrovniku obrađivali vunu i tkali sukno uglavnom samostalni zanatlije koji se još nisu ujedinili u cehovska bratstva i koji su imali domaću radionicu i vlastita oruđa za rad.“⁵⁵⁸ S vremenom suknari se okupljaju u moćne cehove: „...na svršetku XV i na početku XVI st. bratstva su imala svoje statute i za srednjovjekovni ceh tipično administrativno uređenje.“⁵⁵⁹

Iza treće pjesme sibila (IV.) i pjesme „babki starica“ (V.), Kolendić donosi maskeratu muških kazivača ispjevanu u 22 dvostruko rimovana dvanaesterca. U toj maskerati kazivači se izravno predstavljaju kao pastiri na samom početku maskerate:

Pastiri mi hode ištemo svud paše

i hladne tej vode za stado za naše, ...

(n.a., pjesma VI., stihovi 1–2, stranica 12)

U jednoj od rijetkih maskerata iz firentinskog korpusa u kojoj se spominju pastiri, *Canto di pastori, bacchiatori di bassette* Jacopa da Bientine (u: Guerrini 1883: 115–116), kazivači se žale na novi zakon po kojemu u stadu moraju zadržati bijele ovnove, dok su njihovi ovnovi svi odreda crni, veliki i lijepi. Kad je riječ o hrvatskim maskeratama, s pastirima kao

⁵⁵⁷ Petković 1950: 122.

⁵⁵⁸ Manančikova 1977: 349.

⁵⁵⁹ Manančikova 1977: 353

kazivačima već smo se susreli kod Vetranovića i u Nalješkovićevu ciklusu *Pjesni od maskerate*. Maskerata tiskana pod brojem VI. u Kolendićevu zborniku dubrovačkih pokladnih pjesama erotokomična je alegorija i po tome je sličnija Nalješkovićevim nego Vetranovićevim maskeratama pastira. Pastiri iz pjesme VI. dolaze pred gospođe zbog toga što ih je potjerala suša i mole žene da njihova stada puste na svoje livade i u svoje perivoje. Kao i svaka alegorija, i pjesma pastira može se čitati na doslovnoj i prenesenoj razini, mada saznanja o žanru maskerate upućuju na čitanje u erotokomičnom ključu po kojem gladna i žedna stada označuju falus, a livade označuju vaginu:

...u vas je livada, kladenci ku kvase,

i zelen svud mlada, ritko tko se pase.

(n.a., pjesma VI., stihovi 7–8, stranica 12)

Čitana u tom ključu, pastoralna topika ne doprinosi stvaranju idiličnog, nego veselog karnevalskog ugođaja. Karnevalska komika ostvaruje se kroz leksičko prerusavanje erotike koja pod krinkom pastore izlazi na gradske ulice i trgove, dok semantičko polje istodobno ostaje pristupačno i prepoznatljivo primateljima teksta i izvedbe. U toj igri riječi i značenja sudjeluju maskirani izvođači i karnevalska publika, alegorični tekst i čitatelj koji primjenjuje poznavanje žanra maskerate kao ključ za alegorezu. U prijedlogu kazivača koji naglašavaju kako će žene imati koristi prihvate li njihov prijedlog i pripuste li žedna stada na livade, pod krinkom razlozne poslovne argumentacije krije se maskeratna reklama izdržljivosti, što je naglašeno i varijacijom uobičajene formule „dan i noć“:

...i nemoj nijedna mnit, kad se tuj namjesti,

da milost toj će bit bez vaše koristi,

er kad se pripusti uljesti unutra,

moć se će pomusti i večer i sutra ; ...

(n.a., pjesma VI., stihovi 11–14, stranica 12)

Dok maskerate prelica i suknara daju suvremenom čitatelju karnevalizirani uvid u profesionalni život ranonovovjekovnog Dubrovnika, u maskerati pastira spominje se lokalni običaj da nevjeste šutnjom iskazuju pristanak na brak pa se tako šutnja adresata u pjesmi tumači kao pristanak na zamolbu kazivača:

Vidjet sve harne ste, stojite sve (?) nijemo,

kad muče nevjestе, govore: hoćemo.

(n.a., pjesma VI., stihovi 19–20, stranica 12)

Pjesma VII. iz Kolendićeva zbornika pokladnih pjesama sastoji se od deset dvostruko rimovanih dvanaesteraca i pripjeva u obliku jednog dvanaesterca koji se ponavlja iza svakog para stihova. Pripjev je invokacija ljubavi i glasi: „ljubavi, tvoj pogled pomili našu zled“. Slično kao kazivači devete maskerate iz Nalješkovićeve ciklusa *Pjesni od maskerate*, kazivači se posredno identificiraju kao nesretni mladići, ali tek nakon podužeg uvodnog nabiranja različitih subjekata, od suhoga drveta do tužnih robova, koji se po patnjama ne mogu mjeriti s njihovom tugom:

... ne mogu, jaoh reć, sa svom njih žalosti,

tužniji da su već od naše mladosti.

(n.a., pjesma VII., stihovi 10–11, stranica 13)

Međutim, nesretni mladići iz citirane pjesme nisu maskeratni kazivači koji se predstavljaju i zatim iznose ponudu ili zamolbu adresatima, za razliku od spomenutih Nalješkovićevih kazivača koji mole pomoć od izabranih gospođa. Pjesma nesretnih mladića iz Kolendićeva zbornika nije strukturirana kao direktno obraćanje kazivača adresatima. Također, nikakvi adresati u tekstu se ne spominju. Pjesma VII. nije pjesma ponude ili zamolbe, nego žalopojka osamljenosti i ljubavnog poraza. Ton pjesme nije komičan, nego žaloban. Pjesma VII. nije bliska firentinskim maskeratama ni po strukturi ni po sadržaju. Međutim, stihovi u kojima kazivači spominju noć i mrak navode Kolendića na zaključak da je ipak riječ o karnevalskoj pjesmi koja se izvodila „sva je prilika iza zalaska sunčeva“.⁵⁶⁰ Ti stihovi glase:

Eto nas pusti svak za hudu našu čes,

neg samo ovi mrak, ki sličan nami jes,

ljubavi, tvoj pogled pomili našu zled,

samo ova tamna noć, ku srcem služimo,

dala nam jes pomoć, da se hoj tužimo, ...

(n.a., pjesma VII., stihovi 13–17, stranica 13)

⁵⁶⁰ Kolendić 1906: 7

Ako pjesmu VII. želimo čitati kao pjesmu namijenjenu izvedbi za vrijeme karnevala, mada se ona teško može čitati kao pjesma koja pripada žanru maskerate prema firentinskom obrascu, tada bismo mogli tumačiti „ovi mrak“ kao deiktičko skretanje pažnje na vrijeme izvedbe, ali i na same maske, i pretpostaviti da su izvođači pjesme nesretnih službenika noći nastupali odjeveni u kostime u tamnim bojama.

Pjesmu nesretnih mladića Petković nije označio kao maskeratu, za razliku od svih ostalih pjesama iz Kolendićeva zbornika, nego kao podoknicu sličnu maskerati. „Jedna ljubavna podoknica uverava da su i pesme slične maskeratama u Dubrovniku bile namenjene da budu pevane...“,⁵⁶¹ piše Petković i zatim kao primjer navodi stihove koji su Kolendića potaknuli da zaključi kako je pjesma nesretnih mladića pokladna pjesma koja se izvodila noću.

Kao ljubavna podoknica, pjesma nesretnih mladića neobično je morbidna i mračna, a završava najavom poziva smrti kao rješenja za patnje :

Tim ćemo smrt zvati neka ona doć bude,

da naše prikrati žalosti i trude,

ljubavi, tvoj pogled pomili našu zled.

(n.a., pjesma VII., stihovi 31–33, stranica 14)

Kolendićevo izdanje *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI veka* (Dubrovnik, 1906.) svakako je vrlo vrijedno vrelo za sve istraživače pokladnih pjesama u ranonovovjekovnoj hrvatskoj književnosti, posebno za istraživače koji proučavaju žanr maskerate, ali i za suvremenoga čitatelja koji će se možda zainteresirati za te duhovite, katkad i bestidne, predvidljive, a opet tako raznolike, pjesme iz jednog davnog vremena kada maskirane družine koje su nastupale u sklopu karnevalskih zbivanja na gradskim ulicama i trgovima hrvatskog primorja nisu bile nijeme.

⁵⁶¹ Petković 1950: 124.

2.8.5. Kastropil i Mažibradićev rukopis

Priređivači triju zbornika u kojima nalazimo tekstove adespotnih hrvatskih maskerata – Orsat Pucić, Ivan Kukuljević Sakcinski i Petar Kolendić – zadužili su povijest hrvatske književnosti kada su prenijeli dotad nedostupne maskerate iz starih rukopisa u tiskani oblik. U poglavlju posvećenom adespotnim maskeratama, uz maskerate tiskane u starijim zbornicima, Petković spominje i maskerate koje su u vrijeme kada je pisao *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.) bile dostupne samo u obliku rukopisnih prijevise.⁵⁶² Većina tih maskerata danas je dostupna u tiskanom obliku zahvaljujući Stjepanu Kastropilu.⁵⁶³

U svom radu *O jednom zborniku dubrovačke lirike* (Zagreb, 1953.) Kastropil je donio i tiskani prijevis maskerata iz tog rukopisa: „Posebni ton ovom sveščiću Mažibradićevih prijevisa daju osam maskerata, nepoznatih i još neobjavljenih. Milivoj Petković u svom malo prije spomenutom djelu, koje nam se čini od bitne važnost za svakoga, tko želi proučavati dubrovačku pokladnu poeziju, prvi je na njih upozorio davi svakoj od njih i naslov. To su (zabilježene redom, kojim se nalaze u rukopisu): *Mahnici, Pećnici, Igumci, Robovi, Marčari, Vrtari, Od ljubavi poklisari i Drvoševi redovnici*. Pored njih ovdje se nalazi i prijevis poznate Nalješkoviceve lascivne maskrate *Vrazi*. On je dan u skraćenom obliku, koji je vjerojatno djelo nekog nepoznatog nastavljača Vetranovićevih nastojanja na moraliziranju dubrovačke pokladne poezije.“⁵⁶⁴ Tekstovi ostalih maskerata iz Mažibradićeva prijevisa ne pokazuju tragove slične cenzure.

Neke su pjesme u Mažibradićevu rukopisu naslovljene, a neke nisu, što saznajemo od Kastropila koji navodi odakle su preuzeti naslovi pjesama što ih donosi u svom gore spomenutom radu: „Naslovi u uglatim zagradama su naslovi, koje je pojedinim pjesmama dao Don Luka Pavlović u svom prijevisu, dok su naslovi u običnim zagradama oni, kojima je dotične pjesme označio Milivoj Petković u svojoj knjizi. Naslov bez ikakve zagrade znači naslov, koji je Mažibradić dao dotičnoj pjesmi.“⁵⁶⁵ U ovom poglavlju Kastropilove oznake u obliku zagrada navedene su samo kada se neka pjesma prvi put spominje, radi informacije.

Sve maskerate iz Mažibradićeva rukopisa koje danas možemo čitati u tiskanom obliku kod Kastropila (Zagreb, 1953.) su maskerate muških kazivača. U obliku kako je prepisana i

⁵⁶² V. Petković 1950: 118–124.

⁵⁶³ V. Kastropil 1953.

⁵⁶⁴ Kastropil 1953: 239.

⁵⁶⁵ Kastropil 1953: 260.

tiskana, pjesma s naslovom [*Mahnici*] ispjevana je u 28 stihova različite dužine bez naznačene strofičke organizacije. Kazivači te pjesme ne predstavljaju se kao članovi posebne društvene skupine, nego kao predstavnici svih živućih ljudi u karnevalskoj inverziji u kojoj ludilo kao iznimka ustvari postaje pravilo:

Svak je mahnit

Tko je na svijeti

I mahnite tko je pameti,

Taj se može zvati čestit.⁵⁶⁶

(n.a., *Mahnici*, stihovi 1–4, stranica 248)

Kazivači se zatim izravno predstavljaju kao luđaci i naglašavaju da po tome nisu posebni:

Razlici smo svi mahnici,

A mahniti sami ni'esmo.

(n.a., *Mahnici*, stihovi 7–8, stranica 248)

Petković je u Singletonovoj antologiji *Nuovi canti carnascaleschi* (Modena, 1940.) pronašao pjesmu slične tematike: „Otonajova ‘Canzona de’ pazzi’ pevala je kako je na svetu bezbrojan broj ludaka. Ugledom na nju, i maskerata ‘mahnitaca’ uveravala je ‘mahnici smo svikolici’.”⁵⁶⁷ U Guerrinijevoj antologiji *Canti carnascaleschi. Trionfi, carri e mascherate* (Milano, 1883.), pjesma koju spominje Petković tiskana je kao jedina pjesma pripisana Sandru Petriju, pod naslovom *Canto della pazzia* (u: Guerrini 1883: 106–108). Pjesma luđaka iz firentinskog korpusa nije erotokomični *canto dei mestieri* u kojem kazivači adresatima upućuju ponudu ili zamolbu. Umjesto prezentacije ponude ili zamolbe, kazivači nabrajaju različite društvene skupine i kazuju zbog čega svaku od njih čine luđaci: zaljubljenici su luđaci, vojnici koji odlaze u smrt nizašto također su ljudi, ludi su i knezovi i plemići koji ratuju umjesto da žive u miru, luđaci su oni koji ljube s velikim povjerenjem, kao i oni koji nemaju vjere u ljubav. Kazivači te firentinske pjesme predstavljaju se kao glasnici vrhovnog autoriteta. Za razliku od naših sibila, ne predstavljaju se kao poslanici boga ljubavi. Šalje ih autoritet koji kažnjava njihovu oholu ludost i želi da pokažu cijelom svijetu kako u svakome

⁵⁶⁶ Stihovi pjesama iz Mažibradićeva prijepisa koji su navedeni u ovom poglavlju preuzeti su iz Kastropilova rada *O jednom zborniku dubrovačke lirike* tiskanog u izdanju *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 24, ur. A. Barac. JAZU. Zagreb, 1953. Str. 237 – 264. Napominjem da u tom izdanju stihovi nisu numerirani. Numeracija stihova pjesama iz tog zbornika koje navodim u ovom radu je moja.

⁵⁶⁷ Petković 1950: 122.

postoji malo ludila, „che ciascuno ha un ramo di pazzia“ (S. Petri, *Canto della pazzia*, stih 4, u: Guerrini 1883: 106). Druga Ottonaiova karnevalska pjesma na temu ludila, tiskana u prvoj Singletonovoj antologiji karnevalske poezije *Canti carnascialeschi del rinascimento* (Bari, 1936.), je trijumf luđaka, *Trionfo de' pazzi* (str. 314–315).

Za razliku od firentinskih kazivača koji trpe božansku kaznu zbog svoje ludosti, u maskerati koju Kastropil donosi pod naslovom *Mahnici* ludilo je predstavljeno kao pozitivno: luđak uživa jer „[e]r ga tuga ne dobiva“ (n.a., *Mahnici*, stih 11, str. 248). Nakon pohvale ludilu koje daje „[č]udnu kripost“ (isto, stih 16) u funkciji posredne reklame kazivača kao luđaka, kazivači apostrofiraju adresate i iznose ponudu. Kao skupina gospođa, adresati su tipični za žanr maskerate, a ni ponuda kazivača ne odudara od žanrovskog obrasca:

K mahnitijema

Hod' te k nami,

Er će ugodna biti vami,

Služba naša, Gospe, svi'ema

(n.a., *Mahnici*, stihovi 25–28, stranica 248)

Karnevalizacija topike udvorne lirike u pjesmama pisanim u žanru maskerate je uobičajena, pa tako i udvorne ponude služenja ili pak besplatnih usluga. No, kada kazivači koji ne pripadaju svijetu rada i koji ne nude nikakve usluge ili proizvode, poput kazivača maskerate *Mahnici*, nude gospođama službu, ta karnevalizacija je prazna manira u kojoj forma više nema uporišta u sadržaju. S druge strane, kada kazivači iz svijeta rada, nakon erotokomične prezentacije roba ili usluga, nude svoje usluge besplatno, u zamjenu za milost žena ili žensko društvo, tada izlaze iz okvira maske predstavnika zanimanja i maskerata „skida“ masku pristojne pjesme obrtnika ili zanatlija. Završna ponuda profesionalnih usluga ili proizvoda bez novčane naknade u suprotnosti je s identifikacijom kazivača kao predstavnika zanimanja koji svojim radom zarađuju za život i razotkriva dvostruku igru teksta maskerata na semantičkom polju.

Kazivači maskerata *Pećnici*, (*Marčari*) i (*Vrtari*) pripadaju svijetu rada. Maskeratna aluzivnost u tim je pjesmama prepoznatljivija, ali one ipak nisu naglašeno lascivne. Dapače, Petković će maskerati pećnika, ili pekara koji paze na velike peći u kojima građanstvo peče kruh, odreći svaku dvosmislenost: „I ‘pećnici’ su u svojoj maskerati pevali kako mese testo i

peku hlebove, takođe bez dvosmislenosti, ali i bez siline i posmeha.⁵⁶⁸ U Mažibradićeve prijevise, pjesma *Pećnici* nema naznačenu strofičku organizaciju, a ispjevana je u 47 osmeraca.

Kazivači se ne predstavljaju izravno, nego se posredno identificiraju kroz ponudu adresatima na samom početku pjesme:

Jur je vri'eme na peć zvati,
Što činite, o Gospoje?
Radi smo vam upečati,
Goruće vam peći stoje.

(n.a., *Pećnici*, stihovi 1–4, stranica 250)

Bez obzira na uvodnu ponudu usluge kojom se kazivači posredno identificiraju kao „pećnici“ ili pekari, maskerata *Pećnici* nije pjesma u kojoj kazivači prvenstveno nude svoje usluge, nego maskerata poduke i ponude pomoći. Nakon što su pozvali žene da izvade topli kruh iz gradskih peći, pekari ističu da će gospođe same biti krive ako kruh ne bude dobar: „Uzrok bit će ljenost vaša“ (n.a., *Pećnici*, stih 8, str. 250). Umjesto prezentacije usluga, kazivači adresatima objašnjavaju kako umijesiti i ispeći dobar kruh:

Valja pomne vele da ste,
Ako ćete, da vam raste,
Svaka digni skuti od pasa,
Da je u poslu hitra i laka.

(n.a., *Pećnici*, stihovi 17–20, stranica 251)

Opis poslova na pripremi kruha dosljedno je alegoriziran u erotokomičnom ključu od početka do kraja poduke koja počinje uputom gospođama da moraju zadignuti skute dok čekaju da se tijesto digne. Maskerata pećnika je erotokomična maskerata, što Kastropil prepoznaje i pita: „Jer zar nijesu dvosmisleni oni pozivi ženama o nepuštanju tijesta iz ruku ‘dokle bielo ne izlieze’, o dizanju kvasa, o trenju i t. d.“⁵⁶⁹ Cijela opisna poduka o izradi kruha, pa tako i metafore što ih prenosi Kastropil, dodatna je identifikacija tipa kazivača kroz opis poslova. Kazivači se u tekstu izriječom ne predstavljaju kao pekari koji paze na gradske peći u kojima

⁵⁶⁸ Petković 1950: 122.

⁵⁶⁹ Kastropil 1953: 240.

se peče kruh, ali razrađena posredna identifikacija kroz kratku ponudu usluge i opširan podučni opis poslova omogućuju recipijentu teksta da prepozna zanimanje koje kazivači predstavljaju i bez uvida u izvantekstne identifikacijske elemente poput kostima, maske ili rekvizita maskirane družine.

Kazivači maskerate pećnika ne nude samo poduku nego i pomoć adresatima, što je tipično za maskerate poduke. U maskerati pećnika nalazimo još jedan motiv karakterističan za maskeratu kao pjesmu karnevala, vremena u kojem društvene spona popuštaju i u kojem se muškarci pod maskom mogu približiti ženama za vrijeme izvedbe: prijedlog kazivača adresatima da se zajedno povuku u intimniji prostor. Ako gospođama zatreba pomoć dok mijese kruh, pećnici su spremni pružiti pomoć, ali ne na ulici:

Na pomoć nas zov'te gori

Er smo vješti s vami radi,

Mi smo vješti u mješenje.

(n.a., *Pećnici*, stihovi 32–34, stranica 251)

Ponuda pomoći popraćena je također karakterističnim isticanjem vještine, a zatim i snage kazivača koji reklamiraju sami sebe: oni su vješti, snažni i spremni pomoći ženama. Od stalnih epiteta iz firentinskih maskerata kojima kazivači hvale svoju muževnost i nadarenost kao da nedostaje još samo formula o snažnim i izdržljivim leđima kakvu nalazimo u firentinskoj maskerati pekara:

Or quì bisogna aver poi buona schiena.

Sada snažna leđa treba imat' za to.

La pasta è fine più che più si mena ...

Što se više mijesi, to je bolje tijesto ...

(n.a./LM, *Canto di fornai*, stihovi 23–24, iz: Guerrini 1883: 39)

Među devet maskerata iz Mažibradićeva rukopisa Kastropil navodi i pjesmu pod naslovom [*Igumci*].⁵⁷⁰ Forma i struktura *Igumaca* nemaju sličnosti s formom i strukturom pjesama u žanru maskerate: nema predstavljanja kazivača ni obraćanja izvantekstnim adresatima. *Igumci* su podijeljeni na nekoliko cjelina, a sve su dodatno podnaslovljene, osim prvog dijela. Tu su dva psalma, *Prvi salam* i *Drugi salam s Antifonama*, a iza *Trećeg salma* progovara *Iguman*. Posljednji psalm naslovljen je samo *Salam*, a iza njega slijedi završna cjelina, *Molitva*.

⁵⁷⁰ V. Kastropil 1953: 239.

Po formi i strukturi *Igumci* ne predstavljaju otklon, pa čak ni snažan otklon od žanra maskerate, nego tekst koji s formom pjesama u žanru maskerate nema gotovo nikakvih dodirnih točaka. Međutim, što se samog sadržaja tiče, možemo ga čitati kao erotokomičnu metaforu o odnosima *contro natura* u samostanu:

Onoga iguman kruto ljubi,
Er se pomaga dobro zubi.
Izio bi djevenja badanj,
Sve u se meće kako bezdanj.
Uslanja se na štap rado.
Kada vince pije mlado.

(n.a., *Igumci – Salam*, stihovi 141–146, stranica 256)

Premda je navodi među maskeratama, i sam Kastropil posebno izdvaja tu pjesmu: „Naročito mjesto među maskeratama Mažibradićeva prijepisa zauzima maskerata *Igumci*. Ona zapravo i nije maskerata u smislu, u kojem su to ostale navedene pokladne pjesme. Vrstamo je ipak, s Petkovićem, među njih, jer je vjerojatno i ona bila namijenjena pokadnom veselju, koje se ne očituje samo u ljubavnom provodu, već i u dobrom jelu i piću. (...) Osim toga i ona, kao i ostale maskerate, traži travestiju, u ovom slučaju kaluđersku mantiju.“⁵⁷¹ Iako i Petković navodi *Igumce* u poglavlju posvećenom adespotnim maskeratama, on ih označuje kao prigodni karnevalski tekst: „Verovatno je bila ispevana za pokladno veselje i pesma ‘igumaca’ koji su u psalmima pevali o svojoj proždrljivosti i molili oca igumana da ih naliže vinom i izgladnjele nahrani.“⁵⁷²

Prikaz cehovskih pjesama iz firentinskog korpusa pokazao je da je firentinska maskerata vrlo čvrst, prepoznatljiv i prepoznat žanr. Firentinski pjesnici napisali su na stotine cehovskih pjesama u kojima možemo prepoznati sličnosti u formi, strukturi, tipu kazivača i sadržaju. Žanrovska obilježja firentinskih maskerata utvrdili smo na temelju analize opsežnog korpusa, a ona odgovaraju opisima i definicijama maskerate kod starijih i suvremenih talijanskih autora kako je u više navrata navedeno u poglavlju posvećenom „firentinkama“. Istraživanje maskerate u hrvatskoj književnosti na tragu relevantnih književnopovijesnih izvora s naglaskom na Petkovićev rad *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.) već ocrtava obrise

⁵⁷¹ Kastropil 1953: 240.

⁵⁷² Petković 1950: 123.

manje čvrstog žanra za koji nećemo moći definirati tako razrađene žanrovske dominante kao za firentinsku maskeratu, posebno zbog toga što u hrvatskoj povijesti književnosti žanr maskerate uključuje i jeđupijatu, ali to ne znači da bismo svaki tekst koji tematizira neki karnevalski motiv, poput pretjerivanja u jelu i piću, bilo to u metaforičkom erotokomičnom ključu ili ne, trebali označiti kao maskeratu, osim ako ne želimo odrednicu „maskerata“ rabiti kao općeniti pojam koji označuje sve karnevalske pjesme ili, još šire, sve književne tekstove sastavljene za karneval ili o karnevalu, poput dramskih prizora i slično. I to je legitimno, ali takav pristup maskerati nije predmet ovog rada.

U maskeratama se komični efekt nikada ne ostvaruje kroz pretjerane himničke hvalospjeve hrani i piću, nego najčešće kroz erotokomičnu igru značenja ili aluzivnost. Maskerata koja tematizira prežderavanje ili opijanje u sklopu književnih tehnika za izazivanje smijeha u svakom bi slučaju bila motivski vrlo neobična. Motiv hrane u firentinskim maskeratama dosljedno se prezentira u erotokomičnom ključu. Recepti za kolače ili kruh su metaforički opisi tehnike izvedbe spolnog čina, ratarski ili voćarski plodovi označuju spolne organe.

Maskerata nije sinonim za pokladnu književnost općenito, ali nije sinonim ni za sve pokladnice, kao što smo već utvrdili na primjeru Marulićeva *Poklada i Korizme*. Pokladnoj književnosti pripadaju i raznovrsna scenska djela, a neka od njih strukturirana su i kao monološki iskaz kazivača, što saznajemo od Fališevac: „U Njemačkoj su npr. poznati razni oblici *Fastnachtspiela* iz početka 15. stoljeća u kojima je nastupao samo jedan glumac-recitator, koji je s komičnog aspekta pričao razne događaje i prepričavao razna zbivanja. Ti posebni oblici monodramske pokladne igre, poznati pod nazivom *Reihenspiel* bili su neobično obožavani kod publike i vrlo popularni. Strukturni elementi, osobito naglašena komičnost epski eksponiranih dijelova *Poklada i Korizme*, izrazita monodramatičnost, pripovjedač-glasnogovornik i sam dramsko lice djela, a osobito sama tema i vezanost izvođenja uz pokladni utorak – sve su to elementi po kojima bismo Marulićevo djelo mogli odrediti i kao pokladnu igru.“⁵⁷³ Uz *canto dei mestieri* ili maskeratu, i firentinska pokladna književnost poznaje druge žanrove karnevalskih pjesama poput trijumfa ili pak kola, koji su također podrazumijevali „travestiju“ jer su ih izvodili maskirani kolektivi u sklopu većih karnevalskih povorki. Prema tome, ni pokladne pjesme nisu nužno uvijek maskerate.

Maskerate prepoznavamo po kazivačima kao posredno ili neposredno identificiranim predstavnicima obično, ali ne i nužno, zbiljskih društvenih skupina i po strukturi monološke

⁵⁷³ Fališevac 2007: 58.

pjesme u kojoj se takvi kazivači obraćaju unutartekstnim adresatima koji označuju izvantekstne recipijente – primarno karnevalsku publiku, a tek onda čitatelja. Pjesma *Igumci* nema maskeratnog kazivača ni maskeratne adresate. Igumci kao kazivači pojedinih psalama obraćaju se jedni drugima pa njihovi iskazi ne izlaze izvan granica teksta. Kada pozivaju na pretjerivanje u jelu i piću, poziv nije upućen izvantekstnim primateljima:

Bratijo, najed'te se i napijte!

Nu, bratico, sad ustan'te

Ter igumnu hvalu dajte.

(n.a., *Igumci* – *Prvi salam*, stihovi 16–18, stranica 255)

Lik poglavara pravoslavnog samostana također se obraća likovima iz teksta kao adresatima, a *Salam* predstavlja pojedine igumce u komično-satiričnom tonu, prema dosezima i postignućima u kategoriji prežderavanja i opijanja. Bez maskeratnog kazivača i bez maskeratnog adresata, kao tekst u kojem se različiti likovi obraćaju jedni drugima, i kao „prava rabelaisovska himna proždrljivosti, slavospjev dobrim manastirskim zalogajima“, ⁵⁷⁴ pjesma *Igumci* ne može se čitati kao pjesma maskirane družine koja se obraća karnevalskoj publici.

Za razliku od pjesme pravoslavnih redovnika, pjesma (*Robovi*) strukturirana je kao maskerata, monološka pjesma u kojoj se kazivači ne obraćaju drugim likovima ili izvođačima, nego adresatima ili primateljima teksta, ali s odklonom od tipične erotokomične maskerate kazivača iz svijeta rada po firentinskom obrascu.

Pjesma se sastoji od šest osmeračkih sestina sa shemom rime ABABBC. Neobično za maskeratu, ima i kodu, završni katren sastavljen od unakrsno rimovanih osmeraca. Prva strofa ponavlja se kao pripjev iza svih drugih strofa, pa i kode. Sadrži identifikaciju adresata kroz apostrofiranje i posrednu identifikaciju kazivača kao nesretnika:

Svi vi, koji sad slišite

Naše tuge i žalosti,

Svi'eh nas sada požalite, ...

(n.a., *Robovi*, stihovi 1–3, stranica 257)

⁵⁷⁴ Kastropil 1953: 240.

Umjesto neodređenog kolektiva žena ili pak neodređenog „vi“ iz brojnih firentinskih maskerata, adresati pjesme *Robovi* su donekle određeno „vi“: svi oni koji slušaju kazivače. I tako uže određeni, adresati su još uvijek primatelji teksta i izvedbe. Identifikacija kazivača kao robova izvedena je posredno, kroz opisnu prezentaciju njihove zlosretne sudbine.

U svojevrsnom identifikacijskom obratu, kazivači se zatim posredno predstavljaju kao slobodni mladići, kao oslobođeni robovi: vidjevši da su dosta propatili, njihova „sreća“ oslobađa ih patnje i okova: „Noge i ruke svi'em otplete“ (n.a., *Robovi*, stihovi 29–30, str. 257). Pjesma završava pozivom na ples u posljednjoj strofi i pozivom na smijeh u kodi, kao najava slavlja u kojem se brišu granice između izvođača i primatelja izvedbe koji se ujedinjuju kao sudionici jedinstvenog veselog zbivanja: „Kroz toj ćemo poigrati / Nu veselo da počmemo“ (n.a., *Robovi*, stihovi 31–32, str. 257). Takav završetak nije tipičan za maskerate iz firentinskog korpusa. Sa završnim pozivom na veselje već smo se susreli u istraživanju hrvatskih maskerata. I posljednja pjesma iz Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate* može se čitati kao najava i poziv na svadbeno veselje i slavlje koje počinje silaskom nevjeste među članove svadbene povorke, dok Vetranovićeva maskerata *Pastieri* također završava najavom plesa i glazbe.

Osim po obratu u predstavljanju kazivača i završnom pozivu na veselje, pjesma robova iz Mažibradićeva rukopisa u otklonu je od tipične firentinske maskerate po tonu i po alegorizaciji. Čitana samostalno, ona nije karnevalski komična ni maskeratno erotokomična pjesma, nego patetična jadikovka sa sretnim završetkom i pozivom na veselje. Međutim, tekst sadrži formule i motive koje možemo čitati i u maskeratnom ključu kakav zadaju, na primjer, pjesme sužnjeva i nesretne mladosti iz Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate*. Pogledajmo kako robovi prezentiraju svoje patnje:

Robovasmo i dan i noć,

Zimu, studen, glad trpeći,

Istrajasmo snagu i moć,

[Na k]amenu golu speći

I od žeđe pasći mreći.

... malo promislite.

(n.a., *Robovi*, stihovi 13–18, stranica 257)

Posljednji stih citirane strofe posebno je zanimljiv zbog toga što poziva recipijenta, čitatelja ili publiku, na pomnije promišljanje. Stih nije dostupan u cijelosti, a Kastropil donosi dva prijedloga teksta koji nedostaje: „Na ovom je mjestu otkinut komadić lista s prve dvije riječi teksta. Praznina je i kod Tomaševića. Kod Pavlovića je: *Bi li*. Vjerojatno bi na tom mjestu trebalo biti: sad vi.“⁵⁷⁵

Citirana strofa može se čitati kao jadikovka bez prijenosa značenja u sferu seksualnosti ili pak kao maskeratna alegorizacija u skladu s predstavljanjem kazivača kao bijednika, s patetikom umjesto reklame ponude ili vještina, ovisno o tome čitamo li je kao tipičnu maskeratu ili ne. Kako navodi Solar, „uvijek čitamo u žanru i svaki govor razumijevamo jedino u žanru“.⁵⁷⁶ Okvirna očekivanja za žanr maskerate u hrvatskoj književnosti koja formiramo analizom tekstova što su ih hrvatski priređivači zbornika i povjesničari književnosti spomenuti u ovom radu označili kao maskerate mogu biti smjernica za čitanje tekstova. Pjesmu robova iz Mažibradićeva rukopisa Petković je pozicionirao paralelno s pjesmom kaluđera iz Pucićeve *Slavjanske antologije* (Beč, 1844.): „I ‘robovi’ su hteli da budu dirljivi. Izmoreni, žedni, u okovima, oni oplakuju svoju zlu sudbinu i u refrenu mole da budu požaljeni.“⁵⁷⁷

U tom drugom, žanrovskom, čitanju pjesme *Robovi*, formula „dan i noć“ može se čitati kao prepoznatljiv žanrovski signal koji upućuje na maskeratnu alegorizaciju i usmjerava recepciju prema tumačenju u maskeratnom ključu. Topika udvorne ljubavne lirike, poput službe i patnje, i ustaljene metafore, poput kamena koji označuje okrutnost voljene gospođe, karnevalizirani su, preneseni u sferu tjelesnosti i seksualnosti u funkciji erotokomične parodije motiva patnji nesretnih zaljubljenika ili frustriranih mladića koji služe nemilosrdne gospodare:

Er nebozi, da budemo
Tvrđi mramor tač služili,
Mladost našu jur ne bismo
U žalosti izgubili.

(n.a., *Robovi*, stihovi 19–22, stranica 257)

Za razliku od često otvoreno lascivnih firentinskih maskerata ili pak Sasinovih *Vrtara* ili prve pjesme Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate*, signali koji upućuju na primjenu tehnike

⁵⁷⁵ Kastropil 1953: 264; fusnota 166.

⁵⁷⁶ Solar 2010: 94.

⁵⁷⁷ Petković 1950: 121.

erotokomične alegorizacije u pjesmi *Robovi* nisu naglašeni. Ako se pjesma čita kao maskerata s elementima erotokomične alegorizacije, tada je ta alegorizacija literarizirana, kao u drugoj i trećoj pjesmi iz *Pjesni od maskerate*: semantičko polje prenesenog značenja stalnih metafora premješta se iz emotivne sfere karakteristične za ljubavnu liriku u seksualnu sferu karakterističnu za maskeratu. Erotokomična metafora gradi se pomoću prenositelja značenja koji su i sami metafore preuzete iz druge vrste lirike i zatim karnevalizirani. Patnje robova označuju neuzvrćene osjećaje zaljubljenika koji označuju seksualne frustracije mladića, a primljena milost označuje uzvrćene osjećaje koji označuju ispunjene seksualne žudnje. Osim što je literarizirana, alegorizacija je i sekundarna, što znači da nije izvedena uz pomoć leksičkih prenositelja značenja mimetsko-materijalnog tipa, poput alata ili opisa poslova ili drugih vanjskih obilježja karakterističnih za društvenu skupinu koju kazivači predstavljaju. Primarna alegorizacija za kazivače koji se predstavljaju kao robovi bili bi okovi koji mogu biti dio kostima družine izvođača, a ne emotivne patnje koji se teško mogu izraziti kostimom i rekvizitima.

Erotokomične maskerate ne moraju nužno biti naglašeno lascivne, kao što smo vidjeli na primjeru silaznog intenziteta alegorizacije u Nalješkovićevim *Pjesnima od maskerate*. Maskeratni prijenos značenja može biti primijenjen u različitim stupnjevima intenziteta što se tiče prožetosti teksta, od sporadičnih metafora do globalne alegorizacije koja prožima čitav tekst, ali i jasnoće prijenosa značenja koja može biti dodatno potkrijepljena izvantekstnim elementima poput gestikulacije i kostima tijekom izvedbe. Sljedeća pjesma iz Mažibradićeva rukopisa u Kastropilovu prijepisu (Zagreb, 1953.) primjer je udvorne maskerate s globalnom erotokomičnom alegorizacijom koja nije otvoreno lascivna. To je pjesma (*Marčari*), za Petkovića najgalantnija među maskeratama iz spomenutog rukopisa: „Najljubazniji prema ženama bili su ‘marčari’, koji su im nudili svoje ‘trge’ i molili ih da im bez ustručavanja pristupe, pa da uzmu što im je najmilije.“⁵⁷⁸

Premda strofička organizacija nije naznačena, formalna analiza pokazuje da je pjesma tiskana pod naslovom (*Marčari*) ispjevana u obliku *ballate* pisane osmercima ili *frottole*, najčešćoj formi u kojoj su pisane pjesme iz našeg firentinskog korpusa. S formalnog gledišta, u obliku u kojem je tiskana, ta pjesma istovremeno je tipična za firentinski korpus, ali i sasvim atipična. Naime, *Marčari* se sastoji od dvije ballate sa shemom rime ABABBXX. Prva *ballata* broji četiri *stanze* uz početnu *ripresu* sa shemom XYYXX, a prepoznaje se po pripjevu „Žene, mi

⁵⁷⁸ Petković 1950: 122.

smo svi marčari“ kao prvom i posljednjem stihu *ripresi* i završnom stihu sljedeće četiri strofe. Druga *ballata* sastoji se od *ripresi* i pet *stanza* s istom shemom rime kao i prva, a prepoznaje se po pripjevu „Prišli jesmo ovdje samo“. To upućuje na zaključak da pjesmu *Marčari* možemo čitati ne samo kao jedinstvenu pjesmu, kako je donosi Kastropil,⁵⁷⁹ nego i kao dvije odvojene pjesme koje su u rukopisu zapisane bez naznake o tome da je riječ o odvojenim pjesmama, što je uočila i Irena Arsić.⁵⁸⁰

Predstavljanje kazivača na početku pjesme *Marčari* u cijelosti odgovara žanrovskom obrascu utvrđenom na temelju firentinskog korpusa. Kazivači se izravno predstavljaju na početku pjesme, u *ripresi*, kao „marčari“, uz pomoć formule predstavljanja „mi smo kazivači“. To je najuobičajenija formula predstavljanja u firentinskim maskeratama, uz formulu „kazivači, to smo mi“. Apostrofiraju neodređeni ženski kolektiv i odmah na početku iznose uvodnu prezentaciju.

Svi ti elementi nalaze se u *ripresi* prve *ballate*:

Žene, mi smo svi marčari,

Prišli ovdje sada samo,

Trge naše da vam damo.

Bolje nu se nam uz mari.

Žene, mi smo svi marčari.

(n.a., *Marčari*, stihovi 1–5, stranica 257)

Nakon uvodne identifikacije kazivača i adresata, slijedi prezentacija ponude u kojoj marčari nude i hvale svoju robu, pozivaju žene da priđu bliže, da razgledaju i same odaberu ponuđene stvari. Iako se ponuda robe i pozivi ženama da se približe kazivačima mogu čitati kao maskeratne metafore koje prenose značenje iz svijeta trgovine u sferu spolnosti, te metafore nisu razrađene. Naime, u tekstu se ne navodi što to točno marčari nude. Ponuda kazivača približe je označena samo općenitim pojmom „stvari“ i „trge“. U prezentaciji ponude naglašava se raznovrsnost ponuđenih mnogih stvari, ali ta raznovrsnost nije iskorištena kao početna točka za konkretizaciju opisa ponuđene robe i razrađenu alegorizaciju kakvu nalazimo, na primjer, u maskerati nepoznatog autora *Chi vuol àgora o spilletti* u kojoj

⁵⁷⁹ Kastropil 1953: 257–258.

⁵⁸⁰ V. Arsić 2002: 45.

prodavači nude čačkalice i noževe za nevjeste, zviždaljke s jednom rupom i ljekovitu mast za bolna leđa s uputom o lijeku:

... vuolsi fare drento e di fore

... stavljat' se mora unutra i van

acciocché gli apra i lochi stretti.

da ondje otvori uska mjesta.

(n.a., VIII – *Chi vuol àgora o spilletti*, stihovi 23–24, u: Singleton 1936: 12)

U pjesmi *Marčari* izostaje konkretizacija opisa ponuđene robe pa stoga erotokomična maskeratna alegorizacija nije zasnovana na opisima ponuđenih predmeta ili uputama o njihovoj uporabi. Umjesto razrađene prezentacije različitih predmeta ili vještina kao niza metafora za spolne odnose, na čitanje u ključu erotokomične maskerate upućuju dva prepoznatljiva elementa: pozivi adresatima da priđu bliže kazivačima i ponuda besplatne robe. Marčari pozivaju žene da priđu i razgledaju robu te same odaberu ono što žele. Uz ponovljene pozive ženama da priđu i same odaberu, više puta naglašavaju da za ponuđene stvari ne traže novčanu naknadu: „Dajemo ih bez dinari“ (n.a., *Marčari*, stih 18, str. 258).

Maskerate su karnevalske pjesme, a to znači da su pozivi kazivača adresatima unutar teksta ustvari pozivi izvođača publici. U erotokomičnim maskeratama, to su aluzivni prijedlozi što ih muškarci pod maskama upućuju ženama za vrijeme karnevalske izvedbe, glasno i neskriveno, u javnom prostoru, ali ipak sakriveno pod maskom žanrovskih konvencija i ublaženo metaforičkim prijenosom značenja. Ponuda za koju se ne traži novčana naknada, nego samo milost ili užitak adresata, ilustrira tehniku karnevalizacije primijenjenu na topici udvorne ljubavne lirike. Takvo parodiranje može se čitati i kao odmak popularnog žanra maskerate od kanonizirane visoke poezije u kojem se profinjena ljubavna pjesma udvornoga pjesnika upućena odabranoj dami spušta s emotivne i duhovne razine na onu materijalnu i tjelesnu te postaje poziv na spolne odnose što ga zanatlije ili trgovci upućuju okupljenim ženama. Topos besplatne ponude signalizira erotokomičnu metaforu i razotkriva kazivača kao masku, a tekst kao karnevalsku pjesmu. Naznačuje da tekst nije predstavljanje nekog ceha ili struke u stihovima s intencijom reklame, nego tekst s prijenosom značenja. U prezentaciji ponude kazivača u prvoj *ballati* iz pjesme *Marčari*, interpretativna signalizacija izvedena je upravo uz pomoć toposa besplatne ponude. Umjesto metaforičkih opisa konkretnih predmeta, tekst upućuje na dvostrukost značenja kroz otklon od nastupa družine koja predstavlja svijet rada s ciljem robno-novčane razmjene prema ponudi užitka ženama kao najvažnije (unutartekstne) intencije kazivača: „Ter vašojzi nu [m]ladosti / Istom samo da ugodimo. / Toj najveće mi žudimo ...“ (n.a., *Marčari*, stihovi 29–30, str. 258). Intencija teksta i izvantekstni

cilj izvođača zadani su karnevalskim okvirom: igra značenja stvara komičnu situaciju hotimične leksičke zabune u kojoj sudjeluju izvođači zajedno s publikom, kao karnevalski urotnici koji zajedno kreiraju izvedbenu situaciju u kojoj se intimna tema erosa komički karnevalizira i prezentira u javnom prostoru.

Iza četvrte *stanze* prve *ballate* iz pjesme *Marčari* slijedi uvodna strofa druge *ballate*, također u shemi XYYXX, koja ne sadrži izravno predstavljanje kazivača ni apostrofiranje adresata, nego se u njoj kazivači predstavljaju posredno kroz iznošenje motivacije, odnosno razloga zbog kojeg su došli obratiti se adresatima. Motivacija nastupa kazivača vezuje se za slavnu ljepotu adresata, „...slavu od liposti“ (n.a., *Marčari*, stih 34, str. 258), kojoj su oni došli posvjedočiti. Nadaleko poznata i slavna ljepota gospođa ovdje se kratko navodi kao motivacija za dolazak kazivača pred lijepe gospođe. Takva putovanja u narativnom dijelu jeđupijata obično su više ili manje opširno opisana. U Vetranovićevim maskeratama ženska ljepota kao topos ljubavne lirike s maskeratnom funkcijom motivacije dolaska kazivača pred adresate zamijenjena je slavom grada Dubrovnika.

Roba koju kazivači prezentiraju opisana je kao raznolika, ali i dalje jednako neodređena kao u prvoj *ballati*: „Donieli smo od vri’ednosti, / Od razlici’eh mnogo stvari;“ (n.a., *Marčari*, stihovi 39–40, str. 258). Prezentacija ponuđenih stvari u drugoj *ballati* također nije konkretizirana. Elementi reklamnog diskursa i prezentacije ponude u erotokomičnom ključu zamjetniji su nego u prvoj *ballati*. Kazivači nude stvari kojih je mladost željna i pozivaju mlade žene da pristupe i zatraže ono što žele bez srama. Iako generički pojam „stvari“ kao odabrani nositelj prenesenog značenja nije leksički konkretiziran, nego općenit i neodređen, erotokomična metafora nije hermetična, nego pristupačna recipijentu i jasna. Ženska seksualnost predstavljena je kao aktivna, s naglaskom na pristanak koji se daje radi užitka. Kazivači hvale i nude stvari koje donose užitak ženama, pod uvjetom da su ih one spremne prihvatiti: „Istom bud’te rade primat / Naše stvari, ke imamo.“ (n.a., *Marčari*, stihovi 64–65, str. 258). Druga *ballata* naglašava aktivnost, odnosno davanje od strane kazivača i primanje od strane adresata:

Stvari naše jesu take
Ter tolike još radosti;
Vam će biti mnogo slatke,
Drage vašoj još mladosti,

Kad poznate njih kri'eposti,

Koje po njih mi davamo.

(n.a., *Marčari*, stihovi 67–72, stranica 258)

S obzirom na posredno predstavljanje kazivača kroz prezentaciju ponude u drugoj *ballati*, obje *ballate* koje čine pjesmu naslovljenu *Marčari* sadrže osnovne elemente strukture maskerate: strukturirane su kao obraćanje kazivača adresatima kroz predstavljanje kazivača i prezentaciju ponude. Kazivači se predstavljaju u obje *ballate*, prvi put neposredno, a drugi put posredno, kao skupina koja ženskim adresatima udvorno nudi razne „stvari“ radi užitka, a bez naplate. Druga *ballata*, čitana samostalno, ne ostavlja dojam nezaokruženosti. U smislu osnovne strukture, ona je cjelovita maskerata: kazivači se posredno predstavljaju kao ponuđači robe kroz prezentaciju ponude adresatima, a razrada njihove prezentacije u erotokomičnom ključu čini glavni dio teksta što je tipično za maskeratu. Prezentacije ponude koje slijede nakon prvog i nakon drugog predstavljanja u obje su *ballate* nekonkretizirane, pri čemu druga *ballata* ne donosi nikakvu dodatnu konkretizaciju prezentacije kao razradu ili dopunu prezentacije iz prve *ballate*. Dvije *ballate* koje čine pjesmu *Marčari* mogu se čitati kao jedna maskerata neobične forme, ali i kao dvije verzije jedne maskerate istih kazivača ili dva pokušaja književne obrade motiva ponude seksualnog užitka ženama u formi maskerate s istim tipom kazivača, ali različitim stupnjem intenziteta erotokomičnog prijenosa značenja signaliziranog u tekstu.

Maskerata *Marčari* predstavlja ženski užitak kao poželjan. Ženska seksualnost nije portretirana kao prijetnja koja ugrožava spas i čistoću duše. Također, kao adresat, i sama je žena svjesna svog užitka koji je naglašen element reklamnih prezentacija ponude maskeratnih kazivača. Uloga žene u seksualnim odnosima među spolovima sagledana kroz prizmu maskerate u potpunosti odudara i od druge krajnosti u pristupu ženskoj seksualnosti prije feminističkog pokreta, a to je jednadžba koja umjesto isticanja grešnih ženskih apetita ustvari u potpunosti niječe ženski užitak ili pak svodi žensku seksualnost na dužnost, kako sažeto opisuje suvremena feministička teoretičarka Rosalind Miles.⁵⁸¹

Uz rijetke iznimke, maskerata je karnevalski žanr koji tematizira seksualnost, ali bez ozbiljnosti, u karnevalski komičnom ključu. Međutim, primjena erotokomične metafore ili aluzivnog leksika u maskeratama nije uvijek jednakog intenziteta. Sljedeća maskerata iz Mažibradićeva rukopisa, pjesma (*Vrtari*), jedna je od naglašeno lascivnih erotokomičnih

⁵⁸¹ Miles 2009: 136.

maskerata u kojoj se primjenjuje primarna globalna alegorizacija, što znači da metaforičnost prožima čitav tekst te da su prenositelji značenja mimetički i uvjetovani tipom kazivača. Ispjevana je osmercem, s pripjevom od četiri stiha sa shemom rime XYXY koji se ponavlja iza svake od šest sestina sa shemom rime ABABBX. Shema rime pojedinih strofa zajedno s pripjevom je ABABBX XYXY.

Za Kastropila, uz *Pećnike*, upravo maskerata vrtlara odudara od ostalih maskerata iz Mažibradićeva rukopisa po intenzitetu lascivnosti „mjerenom“ prema najlascivnijoj hrvatskoj maskerati, prvoj pjesmi iz Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate*: „Sve ovdje spomenute maskerate zaostaju mnogo u dvosmislenosti izražaja i lascivnosti misli za ovom Nalješkovićevom maskeratom, iako u njima ima ponekad i dvosmislenih aluzija, poziva na ljubavno uživanje, ali vješto prikrivenih, stidljivo izraženih ili bolje reći nedorečenih. Izuzetak donekle čini maskerata *Vrtari* s raznim aluzijama na muškaračke genitalne organe (‘od lakta kukumari’) i ljubavni akt (poziv ženama da dadu ‘istrapiti svoje vrtove’).“⁵⁸² Možda su upravo lascivne metafore slične onima iz Sasinove maskerate vrtlara ponukale Kastropila da zaključi kako se vrtlari obraćaju ženama, iako se to u pjesmi nigdje izrijeком ne navodi. Prva strofa zadaje osnovnu metaforu u kojoj vještina vrtlara označuje spolni odnos i koja se zatim razrađuje u cijeloj pjesmi, sadrži neposredno predstavljanje kazivača tipičnom formulom „mi smo...“ i oslovljavanje adresata, ali bez pobliže odrednice spola, dobi ili nekih drugih općenitih karakteristika.

Adresati ove maskerate nisu izrijeком označeni kao žene, mlade žene, djevojke ili Vetranovićevi plemeniti Dubrovčani:

Mi smo, znajte, svi vrtari,

Koji o drugom ne radimo

Ni za ino nam se mari,

Neg sijemo i sadimo ...

(n.a., *Vrtari*, stihovi 1–4, stranica 258)

Uz metaforičke reklame plodnosti koju osigurava vješt vrtlarski rad („Što sijemo li’epo zene“, stih 12; „Što sadimo ne povene“, stih 14, sve: str. 258) kakve su primijenjene i u Sasinovim *Vrtarima*, vrtlari iz adespotne maskerate iz Mažibradićeva rukopisa hvale raznolikost plodova iz obrađenih vrtova što su ih donijeli sa sobom. Nabranje raznih plodova može biti i

⁵⁸² Kastropil 1953: 239 – 240.

naznaka o tome kako su bili opremljeni maskirani izvođači te pjesme : „Mi nosimo andrkve, repe / Ke se u našem vrtu rode...“ (n.a., *Vrtari*, stihovi 18–19, str. 258–259). Osim kukumara dužine cijelog lakta koje spominje Kastropil, tu su i poriluk, repa, rotkvica, a i slatke „goleme žute mrkve“ (n.a., *Vrtari*, stih 28, str. 259). Sami vrtlarski radovi nisu iskorišteni kao polazna osnova erotokomične metafore, za razliku od Sasinove maskerate istog naslova u kojoj kazivači nabrajaju razne radove na zemlji, od čišćenja korova do okopavanja zemlje i cijepljenja voćaka, kao i alate poput motike i gvožđa za radove na voćkama.

Identifikacija vrtlara kao kazivača vrlo je jasna. Uz direktno predstavljanje na samom početku pjesme, reklamna prezentacija s naglaskom na plodnosti obrađenih vrtova i na pozamašnoj dimenziji ponuđenih plodova identificira kazivače kao skupinu koja predstavlja zanimanje vrtlara. Međutim, identifikacija adresata nije toliko jasno određena da bismo mogli sa sigurnošću utvrditi obraćaju li se kazivači ženama. Ponuda plodova bez naplate uopće nije upućena adresatima u gramatičkom ženskom rodu:

Što tko od vas srcem žudi,

I na darov da mu damo:

Milostivi mi smo ljudi.

Svaki od nas rado trudi,

Nevoljnoga da nadari.

(n.a., *Vrtari*, stihovi 33–37, stranica 259)

Bez metafora plodnosti koje signaliziraju da se ipak ne radi o neplodnim ili jalovim odnosima *contro natura*, adespotna maskerata *Vrtari* bila bi jedina hrvatska maskerata bez odmaka od modela firentinskih cehovskih pjesama koja bi se sasvim lako mogla čitati kao tekst koji tematizira homoseksualne spolne odnose ili pak analni spolni odnos koji može biti i heteroseksualan. No, uz formulu „sprijeda, straga“ u firentinskim maskeratama upravo je plodnost to što razlikuje prirodne odnose i odnose *contro natura*. Uz naglašavanje plodnosti prije obraćanja adresatima u muškom rodu, i posljednja strofa otklanja mogućnost interpretacije u ključu odnosa *contro natura* zbog toga što kazivači u završnom sažetku ponude ističu kako žele, bez materijalne naknade, istrapiti vrtove adresata tako da „rađaju zimi i ljeti“ (n.a., *Vrtari*, stih 43, str. 259).

Pjesma (*Od ljubavi poklisari*), sastavljena od četrnaest ukršteno rimovanih osmeračkih katrena, ne počinje predstavljanjem kazivača, nego blagoslovom adresata: „Bog vam pomoz

od ljubavi, / Vas i vaše slavne dike!“ (stihovi 1–2, str. 259). Kazivači zatim pozivaju publiku na pažnju: „A sada vas svieh molimo / Da nas mirno poslušate.“ (stihovi 5–6, str. 259). Predstavljaju se tek nakon toga, kao poslanici ljubavi s porukom za žene:

Od ljubavi k vam poslani

Poklisari mi smo znajte.

Sve Gospoje u ovoj stra[ni],

Uzrok za ki poslu[šajte].

(n.a., *Od ljubavi poklisari*, stihovi 9–12, stranica 259)

S kazivačima koji se predstavljaju kao božanski diplomati već smo se susreli u pjesmama sibila. Povezuje ih i Petković, kao maskerate u kojima se tematizira *carpe diem*: „Maskerata ‘poklisari od ljubavi’, kao i pesme ‘sibila’, nagovara žene da ispune želje svojih ljubavnika i da provedu dane u ljubavnom uživanju.“⁵⁸³ U njima, kao ni u maskerati ljubavnih poklisara, nema uočljivih naznaka erotokomične metafore ni komike općenito. Maskerate sibila i poklisara tematiziraju žensku okrutnost u ljubavi.

Tema neuzvraćene ljubavi u pjesmama sibila pjesnički je obrađena kroz topiku prolaznosti vremena koja u njima nije prikazana samo kao razlog za ljubavna uživanja u mladosti. Kazna boga ljubavi koji šalje sibile s porukom za žene temelji se upravo na prolaznosti vremena: žene koje budu milostive u ljubavi ostat će vječno mlade, dok će okrutne žene koje ne uzvrate ljubav biti kažnjene tako što će u starosti osjetiti punu snagu mladenačke strasti.

Za razliku od sibila, pjesma poklisara ne tematizira neuzvraćenu ljubav kroz prizmu vremena koje neumitno prolazi. Božja kazna za ljubavnu okrutnost spominje se tek u predzadnjoj strofi, i to kao upozorenje ženama da moraju postupati kako to nalaže božja volja zbog toga što će ih inače snaći božja srdžba. Umjesto poruke o nagradi ili kazni za žene, pjesma poklisara predstavlja tužbu nesretnih zaljubljenika koji se žale na to da je njihova ljubavna služba nagrađena samo „plaćem, jadom i žalosti“ (n.a., *Od ljubavi poklisari*, stih 18, str. 259) i božji odgovor koji okrutnim ženama nalaže da ne muče nesretnike, nego da im uzvrate ljubav: „Neg da ljubi svaka od vas / Tko vam tako vi’erno dvori“ (n.a., *Od ljubavi poklisari*, stihovi 25 – 26, str. 259). Topika udvorne ljubavne poezije nije karnevalizirana pomoću erotokomične alegorizacije, a nije ni komično parodirana kao u pjesmi *Šestoj gospođi* Pelegrinovićeve Jeđupke. Između početnog i završnog obraćanja ženama u množini, kazivači se obraćaju

⁵⁸³ Petković 1950: 121.

izdvojenom adresatu, okrutnoj gospođi koju posebno upozoravaju na to da postupa protivno božjoj volji, bez komičnog odmaka od patetične prezentacije ljubavnih patnji:

Zač većega nie gri'eha
Od neharstva na sem sviti,
Gdje da dušu človi'ek zi'eha,
A ti ga neć' pomiliti,
Ki te ljubi sa svom moći...

(n.a., *Od ljubavi poklisari*, stihovi 28–32, stranica 259)

Iako su se na početku pjesme predstavili kao poslanici ljubavi, poklisari spominju i višnje božanstvo: „Kroz toj Višnji od nebesa / Poslao nas ovdi k vami“ (stihovi 22–23, str. 259), a okrutnoj gospođi kao izdvojenom adresatu obraćaju se ozbiljnim, religiozno intoniranim retoričkim pitanjem bez Nalješkovićeve erotokomičnog otklona od duhovne lirike: „Što na Boga ne pogledaš, / Koji nigda ne umira?“ (n.a., *Od ljubavi poklisari*, stihovi 39–40, stranica 259).

Pjesma ljubavnih poklisara je pjesma ljubavne tematike u kojoj umjesto lirskog „ja“ o ljubavnim patnjama kroz niz ustaljenih metafora govori maskeratno „mi“, odnosno kazivači koji zaljubljenika opisuju kao slugu, kao roba gospođine ljepote, kao nesretnika na izdisaju zbog okrutnosti ljepotice koju upozoravaju: „[S]mrt nie tri'ebi da mu zadaš“ (n.a., *Od ljubavi poklisari*, stih 37, str. 259). U njoj nema odmaka koji prati postupak prijenosa intimne ljubavne teme u strukturu izvedbene karnevalske pjesme maske, poput intertekstnog odnosa otklona i alegoreze kakav s ljubavnom lirikom uspostavlja Nalješkovićev ciklus u drugoj i trećoj pjesmi ili komične parodije patetičnog prikaza patnji zaljubljenika iz Pelegrinovićeve pjesme *Šestoj gospođi*. Veselu tjelesnost tipične firentinske maskerate u pjesmi *Od ljubavi poklisari* zamjenjuju patetične ljubavne patnje, a struktura pjesme kolektivnih kazivača koji se predstavljaju i obraćaju adresatima iskorištena je kao okvir za kolaž konvencionalne topike ljubavne lirike s moralno-didaktičkim elementima. Nakon kratkog upozorenja kazivača o božjem gnjevu koji će zadesiti žene ako ne poslušaju nalog da budu milostive prema svojim ljubavnim slugama, završna strofa pjesme ljubavnih poklisara izrijeком otkriva ozbiljnu intonaciju ove pjesme kao intenciju teksta:

Ino mi vam ri'et ne umiemo.

Žalosne vam pridavamo;

Nemoj, da se već trudimo.

U miru vas ostavljamo.

(n.a., *Od ljubavi poklisari*, stihovi 53–56, stranica 259)

Vetranovićeva maskerata *Pastiri*, još jedna maskerata bez erotokomične alegorizacije, signalizira publici (i čitatelju) da je došao kraj izvedbe (i teksta) pozivom na ples, na veselje, a završna strofa pjesme *Od ljubavi poklisari* naglašava drukčije raspoloženje, u potpunosti suprotno karnevalu: žalost i mir.

Posljednja maskerata iz Mažibradićeva rukopisa, naslovljena (*Drvoševi redovnici*), jedina je poznata maskerata iz hrvatskog korpusa s elementima mizoginog diskursa, mada ublaženog kroz komiku. Ispjevana je u šezdeset parno rimovanih osmeraca, bez naznačene strofičke organizacije.

Kazivači te pjesme pripadaju kazivačima iz crkvenih redova, kao i kazivači maskerate *Kaludjeri* iz Pucićeve *Slavjanske antologije* (Beč, 1844.) koji se predstavljaju kao kaluđeri slavnog Dramoševa reda.

Kazivači pjesme *Drvoševi redovnici* iz Mažibradićeva rukopisa su „Drvoševi redovnici / Od udovac poglavnici“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 9 – 10, str. 260) s otočića Rude, također i Drmojevci i „Drmojevi redovnici“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stih 59, isto). Predstavljaju se tek nakon početnog blagoslova adresatima koji nisu žene, nego neodređeni „svi vi“, i nakon pitanja na koje odmah sami odgovaraju: „Tko smo jošte i od kuda smo? / Neka znate: došli vam smo“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 3 – 4, str. 260). Žene nisu izrijeком apostrofirane kao adresati kojima se kazivači obraćaju. One su tema pjesme. Pjesma *Drvoševi redovnici* nije pjesma upućena ženama, nego pjesma o ženama. Žene su u pjesmi redovnika s otoka Rude tematizirane u svojevrsnom luku sa završnim zaokretom, od početne točke gdje se kazivači žale na nevolje s kojima se suočavaju zbog toga što žive bez žena i navode kako su došli u potragu za ženama, preko malog mizoginog traktata, pa sve do završne točke luka kada kazivači ističu kako je život bez žena pravi blagoslov i time se odriču najavljene potrage za ženama.

Pjesma redovnika o ženama nije tipična erotokomična maskerata. Komika se u toj duhovitoj pjesmi ne ostvaruje maskeratnim prijenosom značenja kojim se tema spolnih odnosa i

uživanja izvodi u javni prostor teksta i karnevalske scene, bilo na ulice i trgove ili u intimnije okruženje salona, sakrivena pod krinkom društveno prihvatljivog leksika vezanog za svakodnevni i profesionalni javni život, nego primjenom elemenata niske komike poput prostačkih izraza uz degradaciju sadržaja i izričaja u tematizaciji položaja što ga žena zauzima u životu muškarca.

Za razliku od erotokomičnih maskerata koje degradiraju ljubavne osjećaje na tjelesnu požudu, maskerata Drvoševih redovnika degradira potragu za ženom kao družicom na potragu za radnom snagom koja će obavljati kućne poslove, za spremačicom. Nevolje s kojima se redovnici suočavaju zbog toga što u njihovim životima nema žena vrlo su pragmatiče, daleko od topike nježne ljubavne lirike koja naglašava anđeosku ljepotu žene: „Ne ima nas tko ošiti / Ni razdrtieh okrpiti“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 18–19, stranica 260). Kazivači se također žale da im nema tko pomesti sobe i namjestiti krevet oko kojega se skuplja paučina. To su razlozi njihove potrage za ženama:

Zato ženu svi prosimo,

Ku popasti prije ne umimo.

Iako smo u sjedine,

Umiremo za žebine.

(n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 25–28, stranica 260)

Redovnici su prikazani kao muškarci koji umiru od želje za ženama. Međutim, u komičnoj degradaciji topike nezadovoljene žudnje i neuzvrćene ljubavi, oni umiru od žudnje za ženama koje će održavati kućanstvo čistim i obavljati druge slične poslove, a koje nisu ranije bili u stanju „popasti“, tj. spopasti ili zgrabiti. Predstavljanjem kazivača kao sijedih staraca i prosaca koji žele nabaviti služavke, a ne ljubljene i cijenjene supruge, zadana je komična impostacija cijele pjesme i ublažena je invektiva protiv žena koja slijedi nakon predstavljanja kazivača.

Umjesto prosidbe ili neke druge ponude, redovnici iznose razmišljanja o ženama općenito: „Žena dobra i pristala,/ Kako da je s neba pala“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 29–30, str. 260). Takvu ženu odlikuju dobrotu, ugodan karakter i oku ugodna vanjšina. Idealna žena redovnika je onakva kakve žene na zemlji najčešće ipak nisu: „Nu je ri’etko umiljena / I poslušna i medena“ (isto, stihovi 29–32). Ako zbrojimo afirmaciju i negaciju u jedinstvenu

definiciju, idealna žena kakvu opisuju redovnici mora biti dobra, lijepa, poslušna i umiljata. Intelekt je u potpunosti isključen iz tog popisa.

Osim ljepote, sve ostale poželjne osobine žena vezane su za umiljatost, a to znači da ljutnja nije poželjno žensko ponašanje:

Ere žena kad se srči,
Sva se kako jed razgrči.
I po kući kad nos nosi,
Kako prasac divlji kosi.

(n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 37–40, stranica 260)

Osim srditosti koja nije u skladu s definicijom idealne žene kao umiljate i poslušne, redovnici ženama zamjeraju pohlepu i rastrošnost. Tema ženske pohlepe javlja se i u firentinskim maskeratama. Kazivači pjesme „odljubljenika“ *Canto de' disamorati* (u: Guerrini 1883: 42–43) optužuju žene da žele samo mladost i novac, a zaljubljeni mladići iz maskerate o lovu na ribe mamcem i udicom ističu da je zlato jedini mamac kojim se hvataju žene, „Se l'esca non è d'or, l'amo non prende“ („kad ješka nije od zlata tad udica ne hvata“; G. Angiolini, *Canto de' pescare coll'esca e l'amo*, stih 12, u: Guerrini 1883: 98).

Drvoševi redovnici naglašavaju da ženska pohlepa i želja za gizdanjem ne poznaje granica. Žene žude za tim „...da plove u biseru / I još muža da oderu“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 44–45, str. 260). Muževi iz Alamannijeve pjesme *Canto de' mariti che si dolgono delle mogli* (u: Guerrini 1883: 102–103) nesretni su zbog toga što su ih supruge upropastile svojom rastrošnošću. Nabrajaju skupe predmete ženskih želja: nakit, parfeme, odjeću, obuću, dodatke poput torbica i rukavice, služavke... Ženska rastrošnost u maskerati *Drvoševi redovnici* također je podcrtana nabranjem: „Kako biser i frezete/ i svrh svile zlate plete“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 53–54, str. 260). Popisu ženskih želja kao da nema kraja:

Njih zasitit nie dosti,
I do bječav od blanket
I koretac od fjoreta,
Što da reku sve njih spenze?

(n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 49–52, stranica 260)

Na kraju jedine naše komično-mizogine maskerate, kazivači kao da su se predomislili u pogledu namjere da isprose žene: „Zato nam je utješeno / Mirno bez njih proživljenje“ (n.a. *Drvoševi redovnici*, stihovi 57–58, str. 260).

U najoštrijoj mizoginoj pjesmi iz firentinskoj korpusa, Giuggiolinoj pjemi *Canto di Biurro*, kazivači predstavljaju čudovište po imenu Biurro poslano da kazni muževe koji dopuštaju oholim ženama da se ponašaju kao dominantan spol, ali i takve žene. Biurro vraća žene na njihovo mjesto i podsjeća ih da moraju biti podložne, ropkinje i sluškinje, „soggette, schiave e serve“ (G.Giuggiola, *Canto di Biurro*, stih 18, u: Singleton 1883: 181). Jedina naša otvoreno mizogina maskerata, pjesma *Drvoševi redovnici* mnogo je manje stroga, a osuda ženske taštine i rastrošnosti u njoj je ublažena komičnim elementima: predstavljanjem kazivača kao neurednih, poderanih starih redovnika koji potragu za ženom svode na potragu za služavkom, vulgarizmima, pedanterijskim nabranjem predmeta ženinih želja i muževljeva troška, ali i sažetom završnom pohvalom životu bez žena kao opreci jadikovkama s početka pjesme, kao da su kazivači nabranjem ženskih mana sami sebe uvjerali da živjeti bez žena i nije tako loše.

2.8.6. Maskerata kao okvir za zapis stvarnosti: *Tržnicam*

U nizu očuvanih adespotnih maskerata postoji i pjesma kazivačica iz svijeta rada s kojom se hrvatska maskerata približava zapisu stvarnosti, a to je pjesma *Tržnicam*. To je maskerata kazivačica koje se predstavljaju kao „tržnice“ ili žene koje pripremaju i prodaju kruh, ali i pjesma o životu zbiljskih dubrovačkih tržnica koja opisuje i nevolje s kojima su se one suočavale, faktografska karnevalska prigodnica: „Po tome što u njoj jedan stalež iznosi u posmehu realne svoje nevolje i što se u njoj pominju osobe koje su u vreme njenog postanja Dubrovčanima bile poznate, ona liči na pesme pokladne družine ‘Nepobitnih’ i ‘Lazarina’, sa kojima se navodi u istom rukopisu, u jedinom u kojem je očuvana.“⁵⁸⁴ U vrijeme kada je Petković pisao *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.), adespotna maskerata *Tržnicam* bila je dostupna samo u rukopisu. Nedugo nakon toga tiskana je u zborniku *Dubrovačka poezija* (Beograd, 1950.) Dragoljuba Pavlovića.

Pjesma *Tržnicam* je maskerata kazivačica iz svijeta rada, dubrovačkih prodavačica kruha. Ispjevana je u 128 osmeraca. Strofička organizacija nije vizualno naznačena, ali je prepoznatljiva: osmerci su organizirani u 32 katrena s unakrsnom rimom. Osnovna struktura pjesme odgovara strukturi tipične maskerate: kazivačice se obraćaju adresatima pred kojima predstavljaju i hvale svoj zanat, uz završnu udvornu zamolbu i ponudu službe adresatima, gospođama. Kazivačice se predstavljaju na samom početku pjesme:

Tržnice smo mi od grada
potor mijesti upisane
utirući kruh iz mlada
imenom smo ovijem zvane.⁵⁸⁵

(n.a., *Tržnicam*, stihovi 1–4, stranica 156)

Bez obzira na tipičan početak i prepoznatljivu strukturu maskerate u kojoj kazivačice opisuju svoj zanat, pjesma dubrovačkih tržnica nije tipična, kako primjećuje Miroslav Pantić: „U nizu drugih pesama istoga roda – koje je pevala dubrovačka mladost, vlasteoska i pučanska, preobučena u ciganke, ugljare, robinje, vrtlare, vragove, redovnike i u šta još ne, i koje su, sve

⁵⁸⁴ Petković 1950: 122.

⁵⁸⁵ Stihovi adespotne maskerate *Tržnicam* preuzeti su iz knjige Nelle Lonze *Kazalište vlasti* (Dubrovnik, 2009.). Str. 156–159.

odreda, u osnovi nerealne, a u zadnjoj misli lascivne – ova maskerata izdvaja se kako svojom temom, tako svojom obradom.⁵⁸⁶ Milivoj Petković navodi kako maskerata tržnica predstavlja „realne“ nevolje žena koje su u Dubrovniku pekle i prodavale kruh.⁵⁸⁷ Kratka usporedba maskerate *Tržnicam* s maskeratom muških kazivača sličnog zanimanja, pjesmom *Pećnici*, ilustrirat će što je ta „realnost“ po kojoj se pjesma *Tržnicam* razlikuje od drugih maskerata.

Pjesma *Pećnici* strukturirana je kao maskerata poduke. Poduka pećnika erotokomična je alegorija izgrađena na savjetima o postupku pripreme kruha. Tržnice ne podučavaju nego hvale i opisuju svoj posao, a na kraju pjesme naglašavaju svoju spremnost da služe adresatima, gospođama. Za razliku od pećnika koji opisuju samo pekarske tehnike, kazivačice maskerate *Tržnicam* opisuju cijeli radni dan, od nabave pšenice do gotovih proizvoda. Uz isticanje zahtjevnosti predstavljenog zanata i generalizirane opise tehnika rada kakve nalazimo i u maskerati *Pećnici*, maskerata *Tržnicam* sadrži konkretne „podatke“ o radu i profesionalnoj svakodnevici dubrovačkih tržnica, opise koji se ne odnose na profesiju općenito, nego samo i isključivo na radnu svakodnevicu dubrovačkih tržnica u točno određenom vremenu. Njihov svakodnevni posao počinje odlaskom kod službenika koji raspodjeljuje žito „i na skandalj hljebe mjeri / i dinare pak skončava“ (n.a., *Tržnicam*, stihovi 23–24, str. 157). Od žita dobivenog od ofičala i samljevenog u obližnjem mlinu, tržnice mijese kruh koji peku kod pećnika, a zatim ga nose na prodaju. Nakon općenite prezentacije pekarskih poslova, maskerata donosi opis odnosa dubrovačkih tržnica sa zdurima, pučanima koji su obavljali razne poslove u službi Republike. Tržnice se žale na zdure s kojima moraju dijeliti zaradu preostalu nakon što su platile pećnike i mlinare. Za razliku od generaliziranih opisa i reklama vještina i proizvoda, žalba tržnica na zdure vrlo je konkretna. Zduri koji tržnicama otimaju polovicu dobiti nabrojani su poimence:

Često u zo čas velik po nje

odrli su nas ne malo

Butor, Bratoš, Krvoč i Stonje

i Alandez i Kekalo.

(n.a., *Tržnicam*, stihovi 97–100, str. 159)

⁵⁸⁶ Pantić 1956: 105.

⁵⁸⁷ Usp. Petković 1950: 121–122.

Poimence su nabrojane i pekarice specijalizirane za izradu kolača: „Našimoka, Čeljupača /i famoza Ložičica“ (n.a., *Tržnicam*, stihovi 115–116, str. 159). Takve lokalizirane konkretizacije opisa profesionalne svakodnevice predstavljenog zanata nema ni u maskerati *Pećnici* niti u bilo kojoj drugoj hrvatskoj maskerati. Upravo ta konkretizacija unosi u maskeratu elemente „realnog“ u smislu zbilje, pomiče tekst prema zapisu stvarnosti. Maskerata tržnica je i faktografski odraz svakodnevice vremena u kojem je nastala, toliko konkretiziran da su ocrnjeni zduri i hvaljene slastičarke stvarne osobe koje su živjele u prvoj polovici 17. stoljeća i koje je Miroslav Pantić uspio identificirati na temelju dubrovačkih arhivskih spisa, o čemu podrobnije piše u radu *Stara dubrovačka maskerata „Tržnicam“*, objavljenom u časopisu *Pitanja književnosti i jezika* (Sarajevo, 1956.) u kojem iznosi i nagađanja o mogućem autoru: „Među ‘ofičale tržnica’ arhivski dokumenti ubrajaju i neke poznate pesnike: Dživo Gundulić, na primer, bio je na ovoj dužnosti 1624., a Džono Palmotić 1631. i 1637. Blagodareći tome, oni su mogli da se odlično, i iz prve ruke, upoznaju sa životom i s nedaćama ‘tržnica’, pa nije sasvim nemoguće – a možda će se to jednom u nekom zapisu, ili u nekom rukopisu, i naći spomenuto – da je jedan od njih, specijalno Palmotić, koji je za satiričnu poeziju imao ne malog dara, smislio ove interesantne stihove o njima.“⁵⁸⁸

Uz elemente koji smještaju tekst u točno određeno vrijeme i mjesto, poput navoda imena stvarnih zdura i tržnica, maskerata sadrži općenite opise i reklamu zanata tržnica:

Art je naša glasovita
od nemala truda i brige
snagu i pamet ište i pita
i nije nigda bez fatige.

(n.a., *Tržnicam*, stihovi 5–8, stranica 156)

Izravno predstavljanje kazivača iz prve strofe prelazi u prezentaciju zanata u kojoj je mjestimice prepoznatljiva primjena aluzivnog leksika koji upućuje na mogućnost čitanja u ključu prenesenog značenja. No, nije riječ o globalnoj erotokomičnoj alegorizaciji koja obuhvaća čitav tekst i signalizira interpretativni odmak od stvarnosti kakva je tipična za firentinske maskerate kako opisuje Castellani: „Taj autoreferencijalni jezik u osnovi je antirealističan: (...) on zatvara raznolikost i mnogostrukost svijeta zanata, podložnog realističkim interpretacijama, premda opsesivno povratno upućivanog na svojevrstu

⁵⁸⁸ Pantić 1956: 110.

monotonu faličku fantaziju koja ima samo jednu, konstantnu referenciju, u granice fiksnog obrasca.“⁵⁸⁹ Za razliku od opisa odnosa tržnica s drugim učesnicima u trgovini pekarskim proizvodima u Dubrovniku, opisi pekarskih poslova iz maskerate tržnica ne odudaraju previše od opisa istih poslova iz maskerate pećnika. Slično kao pećnici koji savjetuju gospođama da ne puštaju tijesto iz ruku sve dok „bi’elo ne izljeze“ (n.a., *Pećnici*, stih 24, u: Kastropil 1953: 251), tržnice objašnjavaju da tijesto treba mijesiti dok se ne zabijeli:

Ke da izide ko se želi
tvrdijem gniješkom u nj upire
ter dokle se ne zabijeli
sveđ ga gnječi i utire.

(n.a., *Tržnicam*, stihovi 49–52, str. 157–158)

Gotovo tijesto tržnice drže na toplom, pokrivene „toplijem ruhom i haljinom“ (n.a., *Tržnicam*, stih 60, str. 158). Među alatima kojima se služe, od naćvi do sita, najvažnije je imati „jaki gnječak nad sve ino“ (n.a., *Tržnicam*, stih 20, str. 160), a u općenitim uvodnim opisima zanata tržnica koji zahtijeva fatigu i trud „u dne i u noći“ (n.a., *Tržnicam*, stih 11, str. 156) također se može prepoznati maskeratna metafora. Navođenjem konkretnih pekarskih alata i uputa za rad, maskerata *Tržnicam* podsjeća na maskerate kazivača koji predstavljaju isti zanat iz firentinskog korpusa, poput maskerate pekara u kojoj kazivači također posebno ističu da tijesto mora stajati na toplom dok se ne digne:

Fatto il pan, si vuol porre a levitare.	<i>Gotov kruh da se diže treba stavit.</i>
In qualche luogo caldo vorria stare ;	<i>Na neko ga toplo mjesto postavit ;</i>
Sopr’un lettuccio puossi assai ben fare,	<i>Na posteljici kakvoj dobro će bit.</i>
E che lievito sia aspetterai.	<i>I da se digne pričekat ćeš.</i>

(n.a./LM, *Canto di fornai* stihovi 27–30, u: Guerrini 1883: 39)

Možda i zbog toga što prijenos značenja u sferu spolnosti ne prožima cijeli tekst maskerate *Tržnicam*, Petković ju je čitao kao zanimljivu maskeratu bez lascivnosti: „Među anonimnim pokladnim pesmama dubrovačkim najzanimljivija je maskerata ‘Tržnice’. Ona je bez

⁵⁸⁹ Castellani 2006: 31; „Questo linguaggio autoreferenziale è fondamentalmente antirealistico: (...) esso imprigiona in uno schema fisso la varietà e molteplicità del mondo dei mestieri, suscettibile di interpretazioni realistiche e invece ricondotta ossessivamente ad una sorta di monotona fantasia fallica che propone un unico, costante referente.”

lascivnosti i bez poziva na ljubavno uživanje.“⁵⁹⁰ Dijelovi maskerate u kojima tržnice opisuju svoj odnos s oficralima i zdurima nisu alegorični, nisu karnevalski sniženi na razinu tjelesnog i spolnog, nego su faktografski: „Sve je to uistinu nešto sasvim drugo, i sasvim različno, od fiktivnih i nestvarnih junaka ostalih maskerata i od onoga što oni u njima govore i čine, pa se time, i do kraja vernom slikom dubrovačkog ambijenta iz davno proteklih vekova, ona dopada i danas, zračeći još uvijek svežinom i lepotom.“⁵⁹¹

Ipak, uvodna općenita pohvala zanatu koji zahtijeva vještinu i znanje, kao i opisi poslova na izradi kruha, mogu se čitati kao maskeratne erotokomične metafore. Bez stihova koji opisuju interakciju tržnica sa zbiljskim akterima u lancu proizvodnje od nabavke sirovina do završnog proizvoda i predstavljaju odmak prema zapisu stvarnosti, maskerata tržnica tipična je maskerata kazivača iz svijeta rada koji hvale i opisuju svoju profesiju.

⁵⁹⁰ Petković 1950: 121.

⁵⁹¹ Pantić 1956: 105.

2.8.7. Prikaz pretpostavki o autorima

Adespotne hrvatske maskerate danas možemo čitati u tiskanom obliku zahvaljujući priređivačima zbornika i autorima znanstvenih radova koji su ih prenosili iz starih rukopisa počevši od sredine 19. stoljeća, za razliku od kraće verzije Pelegrinovićeve *Jeđupke* koja je pod imenom Andrije Čubranovića tiskana još 1599. u Veneciji. Priređivači starijih zbornika te su maskerate uglavnom pripisivali upravo Andriji Čubranoviću, što je slučaj s maskeratama iz zbornika koje su priredili Pucić (Beč, 1844.) i Sakcinski (Zagreb, 1858.). S obzirom na to da u današnje vrijeme prevladava mišljenje da pjesnik Andrija Čubranović nije bio stvarna osoba, maskerate tiskane pod tim imenom danas smatramo adespotnim maskeratama. Suvremeni povjesničari književnosti koji su proučavali hrvatske maskerate iznijeli su različite pretpostavke o mogućim autorima tih pjesama koje ćemo ukratko razmotriti.

Iako je smatrao da je Andrija Čubranović bio stvarna osoba,⁵⁹² Milivoj Petković se ne povodi za Orsatom Pucićem ili Ivanom Kukuljevićem Sakcinskim, nego iznosi sljedeću hipotezu o mogućim autorima adespotnih maskerata u kojoj se Čubranović ne spominje: „Ponekim anonimnim dubrovačkim maskeratama moguće je razaznati autora. Po svojim metričkim i stilskim osobinama, sve lascivne među njima, sa pesmom ‘starica’ pripadaju Sasinu; ‘Kaludere’, ‘Devojke’ i ‘Pastire’, i maskerate očuvane u Mažibradićevom prepisu, sastavio je izgleda, Nalješković; ‘Tržnice’ su Gleđevičeve, ukoliko je on doista ispevao pesmu ‘De moribus mulierum quae pistoriam artem profitentur’; ‘Sibilama’ kao da nije autor ni jedan od poznatih pesnika dubrovačkih.“⁵⁹³

Pretpostavku o Antunu Gleđeviću (1657.–1728.) kao autoru maskerate *Tržnicam* osporio je Miroslav Pantić na temelju arhivskih podataka o konkretnim osobama koje se spominju u toj maskerati: „Svi ovi sigurni podaci, kako o zdurima koje maskerata napada, tako i o ‘tržnicama’, koje ona hvali, više su nego dovoljni da potpuno otklone naslućivanje o Antunu Gleđeviću kao o njenom autoru. Jer kada je ovaj dubrovački satiričar, u društvu s ostalim mladim Dubrovčanima, uzeo da se zanima karnevalskim priredbama i da za njih piše, svi junaci maskerate *Tržnicam* bili su već davno mrtvi i zaboravljeni, pa ništa više ne bi značile ni pohvale ni pokude koje bi im pesma upućivala.“⁵⁹⁴ Naime, prema arhivskim spisima koje je

⁵⁹² V. Petković 1950: 71–73.

⁵⁹³ Petković 1950: 124.

⁵⁹⁴ Pantić 1956: 110.

Pantić proučio, svi poimence spomenuti zduri i tržnice iz adespotne maskerate tržnica živjeli su i radili u prvoj polovici 17. stoljeća, prije Gleđevićeva rođenja.

Petkovićevu pretpostavku o Nalješkoviću kao autoru maskerata iz Mažibradićeva rukopisa prihvatio je Stjepan Kastropil u svom radu *O jednom zborniku dubrovačke lirike* tiskanom u izdanju *Grada za povijest književnosti hrvatske* (Zagreb, 1953.), pri čemu je posebno istaknuo pjesmu *Pećnici*: „Nalješkovićeve su, kao što je to već i Milivoj Petković zaključio, vjerojatno, s obzirom na metričke i jezičke osobine, kao i na opći ton pjesama, i ostale maskerate prepisane od Mažibradića, s izuzetkom možda *Igumaca*. Naročito *Pećnici*, gdje 25. stih: *Dokle bielo ne isliese* i nehotice podsjeća na stihove 70. i 128. spomenute Nalješkovićeve maskerate: *Bijele pjene iz čeljusti. – Iz čeljusti bijele pjene.*“⁵⁹⁵ Kastropil se priklonio Petkovićevoj hipotezi barem što se tiče pjesama koje je priredio za tisak na temelju Mažibradićeva rukopisa, a to su pjesme *Mahnici*, *Pećnici*, *Pastiri*, *Robovi*, *Marčari*, *Vrtari*, *Od ljubavi poklisari* i *Drvoševi redovnici*. Amir Kapetanović koji je početkom 21. stoljeća prikupio Nalješkovićeve djela za cjelovito izdanje opusa tog pjesnika pod naslovom *Nikola Nalješković. Književna djela* (Zagreb, 2005.) u izvorima građe navodi Mažibradićev rukopis kao izvor samo jedne Nalješkovićeve maskerate, skraćene verzije pjesme vragova iz *Pjesni od maskerate*: „Mažibradićev zbornik, u njemu zapisana 1. Nalješkovićeve maskerate, ali kraća verzija jer su izostavljeni lascivni stihovi.“⁵⁹⁶ U tom suvremenom izdanju Nalješkovićevih djela, samo su pjesme iz *Pjesni od maskerate* navedene kao maskerate.

Također, u natuknici o Nalješkoviću iz trećeg sveska *Hrvatske književne enciklopedije* (Zagreb, 2011.) Divna Mrdeža Antonina navodi samo maskerate iz Nalješkovićeve pokladnog ciklusa: „Metrički su to raznoliki tekstovi s različitim kazivačima (vragovi, prosjaci, sužnji, zaljubljenici, pastiri, sluge, pirnici) za koje se može pretpostaviti da čine jednu cjelinu namijenjenu karnevalskom izvođenju.“⁵⁹⁷ Prema tome, možemo zaključiti kako suvremeni povjesničari hrvatske književnosti, barem zasad, nisu prihvatili Petkovićevu i Kastropilovu pretpostavku o Nalješkoviću kao autoru maskerata iz Mažibradićeva rukopisa.

Od Kastropila saznajemo za još jednu hipotezu o mogućem autoru maskerata iz Mažibradićeva prijepisa, utemeljenu na ranijem prijepisu Don Luke Pavlovića: „Njegov se prijepis čuva u dubrovačkom Arhivu među rukopisima porodice Gracić, a signiran je brojem 25. Naslov mu je *Različne (sic!) Piesni | Gosp. Antuna Sassi Dubr[ovčanin]^a | Bi nepoznan*

⁵⁹⁵ Kastropil 1953: 242

⁵⁹⁶ Kapetanović 2005: LV.

⁵⁹⁷ Mrdeža 2011: 168.

od otca Seraff[in]⁵⁹⁸ Červe; a otac Frano Appendini jedva mu znaše ime. Kako vidimo, Pavlović je pjesme, kojima se bavimo, bez izuzetka pripisivao Antunu Sasinu. Odatle olovkom ispisano ime Sassi, koje se nalazi na prvom listu prednje i stražnje strane ovog sveščića Mažibradićeva autografa.⁵⁹⁸ Iako ni Petković ni Kastropil nisu prihvatili Pavlovićevu atribuciju, ona je ipak našla suvremene zagovornike. Suvremena povjesničarka književnosti Irena Arsić, kojoj dugujemo uvid u pjesme *Robinjica turska* i *Ubog*, tako smatra pitanje autorstva pet pjesama – *Robovi*, *Mrčari*, *Vrtari*, *Od ljubavi poklisari* i *Drmojevi redovnici* – iz Kolendićeva izdanja zaključno riješenim: „U novije vreme Vladan Nedić je u svojoj studiji o uticaju usmenog pesništva na delo A. Sasina u opus ovog autora uključio u pet maskerata iz Mažibradićevog prepisa. Ovim se zatvara argumentacija Sasinovog autorstva pomenutih maskerata, čime se one i konačno svrstavaju u pesnikovo delo.“⁵⁹⁹ Arsić također ističe da se u maskerati *Starci nebozi* iz Kolendićeva izdanja može prepoznati akrostih SASIN.⁶⁰⁰ Prema navedenom, uz *Vrtare* i *Crevljare*, Irena Arsić kao Sasinove prepoznaje jednu pjesmu iz Kolendićeva izdanja (*Starci nebozi*), dvije pjesme što ih je pronašla u rukopisu Biblioteke Bizaro (*Ubog*, *Robinjica turska*) i pet pjesama iz Mažibradićeva rukopisa (*Marčari*, *Vrtari (II)*, *Od ljubavi poklisari*, *Drvoševi redovnici*, *Robovi*) i zaključuje: „Ovaj broj maskerata već uobličava Sasina kao pisca znatnog broja pokladnih pesama, kako ga i određuje Petković.“⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Kastropil 1953: 241.

⁵⁹⁹ Arsić 2002: 39. Također v. Nedić 1971.

⁶⁰⁰ Arsić 2002: 35–36.

⁶⁰¹ Arsić 2002: 36.

2.9. Tragovi i odjeci prije stoljeća tišine

Karnevalske pjesme pisane za izvedbu pod maskama u hrvatskoj književnosti možemo pratiti počevši od 16. stoljeća u slijedu autora od Mikše Pelegrinovića do Horacija Mažibradića. Uvažimo li pretpostavke o Nikoli Nalješkoviću i Antunu Sasinu kao mogućim autorima adespotnih hrvatskih maskerata, to znači da su karnevalske pjesme maski u hrvatskoj književnosti uglavnom pisane za renesansne karnevale južnog hrvatskog primorja, počevši od *Jeđupke* Hvaranina Pelegrinovića preko maskerata dubrovačkih autora Vetranovića i Nalješkovića do pjesama Antuna Sasina, Dubrovčanina koji je većinu života proveo u Stonu. Od četiri hrvatske pjesme jeđupki, jedino je *Jeđupka* Horacija Mažibradića (1565.–1641.) mogla nastati izvan tog vremenskog okvira, i to u prvim desetljećima 17. stoljeća. Kako kazivačice adespotne maskerate *Tržnicam* poimence spominju dubrovačke zdure i tržnice iz prve polovice 17. stoljeća, možemo pretpostaviti da je i ona djelo pjesnika iz tog vremena, kao što to čini Pantić.⁶⁰² Uz te rijetke primjere, maskerata u hrvatskoj književnosti zamire s renesansom, kao što navodi Petković: „Pred kraj renesanse pokladnoj poeziji dubrovačkoj izvori behu presušili, i ona zamre. Pri izdisaju, ona pokušava da ponovo procveta, preporođena; svedena na ustaljene motive, nakalemi svoje osobine na motiv koji joj nikad nije pripadao; u Đurđevićевой ‘Dervišijati’ dade svojim dražima osmeh heriokomične pesme.“⁶⁰³

Zametak tog novog procvata maskerate u ruhu heroikomične pjesme može se prepoznati već u pomaku od maske do razrađenog lika u adespotnoj *Jeđupki*, ali i u pjesmama koje Petković označuje kao „pseudomaskerate“,⁶⁰⁴ a najviše u Vetranovićevu prvom *Remeti*, jedinoj „pseudomaskerati“ s elementima komike. Vrijeme najveće popularnosti heroikomičnih dubrovačkih pjesama podudara se s vremenom u kojemu maskerata zamire: „Eroikomični način pjevanja pomalja se u Dubrovniku koncem 16. ili početkom 17. vijeka. Taj način svečano priča smiješne stvari, biva svečanom eroičnom odjećom ogrće smiješne stvari ili oblači u smiješnu odjeću trijezna djela.“⁶⁰⁵

U monološkim pjesmama kazivača koje izlaze izvan karnevalskog okvira, kazivači su likovi s razrađenom osobnom pričom i karakteristikama, za razliku od maskeratnih kazivača koji su bliže plošnim tipovima, nego imenovanim likovima s razrađenom karakterizacijom pa se

⁶⁰² Pantić 1956: 105–111.

⁶⁰³ Petković 1950: 132.

⁶⁰⁴ V. Petković 1950: 129–132.

⁶⁰⁵ Zore 1884: 10.

stoga mogu predstaviti već i karnevalskom maskom. Takvi tekstovi nisu okvir za interaktivni komunikacijski događaj koji uključuje publiku jer njihovi su primarni recipijenti ustvari čitatelji koji nisu u mogućnosti utjecati na tekst, za razliku od karnevalske publike koja se može uključiti u izvedbu, pa tako netko iz publike na poziv kazivača može prići maskiranoj družini i opipati kostime, ponuđene proizvode i slično, ili pak mimikom, gestama ili dobacivanjima popratiti i dopuniti nastup izvođača.

Razliku između maskerate koja pripada karnevalskoj tradiciji i monoloških pjesama kazivača izvan konteksta karnevala možda će dobro ilustrirati jedna indikativna razlika u priči o postanku Pelegrinovićeve *Jedupke* s jedne strane i prve poznate dubrovačke heroikomične poeme, *Derviša* Stijepe Đurđevića (1579.–1632.) s druge strane. Te priče počinju na sličan način: uvredom pjesniku. Kao što znamo, priča o nastanku *Jedupke* govori o djevojci koja je autora pogrdno nazvala Ciganinom. Zore pak ovako opisuje postanak *Derviša*: „Kći dubrovačkog kneza odbija ljubovnika, veleći mu da je *Derviš*. Tu riječ ljubovnik upotrebljuje i pjeva *Dervišatu*, miješajući turskijeh riječi, jer to iziskuje riječ ‘Drviš’.”⁶⁰⁶

Nakon što je sastavio *Jedupku*, podsjetimo se, uvrijeđeni autor „preobrazi se ‘Jegjupkom’ ili Cigankom noseć u naručju sina i prispje odredjenom mjestu. Poče sreću u čast Gospogjama naricati, dok dogje do šeste njegove, i tu joj na lijep način i mnogo hitro iskaže svoj ljubezni plam.”⁶⁰⁷ U priči o postanku *Derviša*, autor postupá drukčije: „Ljubovnik ožalošćen poslao je *Dervišatu* svojoj nesugjenoj, i popratio je (...) stihovima...”⁶⁰⁸ Autor *Jedupke* osvećuje se za uvredu izvedbom svoje pjesme pod maskom, a autor *Derviša* osvećuje se pisanim tekstom koji šalje na čitanje dami koja ga je uvrijedila. U tome leži najvažnija razlika između maskerate kao karnevalskog žanra i monoloških pjesama kazivača koje nisu karnevalske pjesme. Bez obzira na to jesu li priče o nastanku spomenutih pjesama faktički točne ili ne, one ukazuju na razliku između maskerate i heroikomične pjesme: maskerata je pjesma maske namijenjena izvedbi pred publikom, heroikomična pjesma namijenjena je čitatelju.

Kada heroikomične pjesme čitamo u usporedbi s maskeratama, možemo uočiti da kazivač iz *Derviša* Stijepe Đurđevića izlazi iz karnevalskog okvira plošne maske i postaje plastično ocrtan lik: „Žanrovski predložak za svoje djelo Đurđević je pronašao u tradiciji šaljivih rustikalnih spjevova iz talijanske književnosti XV. i XVI. st. (L. de Medici, F. Doni), u kojima se međutim ne pojavljuje sličan muslimanski protagonist. Spjev je povezan s domaćom

⁶⁰⁶ Zore 1886: 156.

⁶⁰⁷ Zore 1876: VI–VII.

⁶⁰⁸ Zore 1886: 156, fusnota 1.

tradicijom renesansnog žanra maskerate, premda po svoj prilici nije bio napisan za pokladno izvođenje.“⁶⁰⁹

Za razliku od Vetranovićeve remete koji pripada katoličkoj tradiciji, derviš predstavlja muslimansku vjersku tradiciju. Obraća se voljenoj ženi, a predstavlja se na početku pjesme:

Ja sam Dedo ašik derviš
ki ti izranjen padam prid dvor;
izid', džanum, da me vidiš
i da čuješ moj razgovor –
je li sladak, a, što veliš? –
ja sam Dedo smamljen derviš!

(S. Đurđević, *Derviš*, stihovi 1–6, stranica 93)⁶¹⁰

Monološka pjesma derviša parodira topiku renesansne ljubavne lirike. Sniženi registar očit je u opisima gospođine ljepote i osjećaja kazivača. Voljena žena je bjelja nego „...grud / prem ožeta mlijeka vlaška“ (stihovi 13–14) i draža od pilava „i od masla i od meda“ (stih 32). Sljedeća strofa ilustrira heroikomičnu preradu petrarkističke antiteze leda i vatre:

Plaćan Dedo već ne ruča
niti veće kafu srka,
neg gologlav, bez papuča
po najvećem snijegu trka
cić plamena kim ga goriš –
urušen sam Dedo derviš!

(S. Đurđević, *Derviš*, stihovi 253–258, stranica 93–96)

Opisi ljubavnih patnji derviša mogu se čitati kao parodija petrarkističke topike i, u kontekstu hrvatskih pjesama maski, kao parodija patnji nesretnog ljubavnika koje Jeđupka opisuje šestoj gospođi iz kraće verzije Pelegrinovićeve jeđupijate. Na kraju pjesme, plač i jadikovke

⁶⁰⁹ Bogdan 2008: 100.

⁶¹⁰ Stihovi iz Đurđevićeve *Derviša* preuzeti su iz izdanja *Zbornik stihova XVII. stoljeća*. Pr. R. Bogišić. Matica hrvatska – Zora. Zagreb. 1967. Numeracija stihova je moja

protagonista pretvaraju se u gnjev i osudu ženskog roda koji „...za ljubav nič ne haje“ (stih 297). Kako to sažeto opisuje Rešetar: „Napokon dozlogrdi jadnomu Dedu kad vidje da ništa ne pomaže, pa ide da tuži mladu kršćanku turskome sudu, bez sumnje što ga je čarolijama natjerala da prevjeri. (...) Đurđević je od derviša napravio komičnog ljubavnika, a od njegove tužaljke parodiju ljubavne pjesme...“⁶¹¹ Za našeg starog povjesničara književnosti Milorada Medinija pjesma derviša stoji na razmeđu između pjesme maske i heroikomične poeme: „Pokladna pjesma, kakvu je zamislio Čubranović, prestaje s Dervišem i preokreće se u heroikomičnu pjesmu. Neznani pjesnici, što se još s njome bavljahu, sljedjahu stope Talijanaca, pa se tako pokladna pjesma dovuče i do našega vijeka, ne da joj se divimo nego da nas sjeća prošlosti.“⁶¹² Međutim, ti neznani pjesnici ispjevali su maskerate po firentinskom obrascu, a ne po uzoru na našu prvu *Jeđupku*. Poslije *Derviša*, dubrovački pjesnici su napisali niz komičnih poema, od *Gorštaka* Ivana Bunića Vučića (1591.–1658.) ili *Radonje* Vladislava Menčetića (1617.–1666.) preko *Suza Marunkovih* Ignjata Đurđevića (1675.–1737.) pa sve do *Suza Prdonjinih* Antuna Kaznačića (1784.–1874.).

Te su heroikomične pjesme strukturirane u obliku monologa u kojem se kazivač žali na odabranu ženu: „Monološki oblikovane, bilo kao iskaz zaljubljenog starca – muslimanskog svećenika u *Dervišu*, bilo kao monolog zaljubljenog seljaka i prostaka u *Gorštaku*, bilo kao plač siromašnog i zlosretnog siromaška-plemića s otoka Mljeta u *Suzama Marunkovim*, parodiranje ljubavnog odnosa u svim je tim poemama oblikovano na prepletanju visokog, petrarkističkog diskursa s niskim, banalnim i gotovo karikaturnim opisima ljubavi i ljepote, kojima se onaj prvi diskurs dezavuirao, a slika ljubavi i ljepote deziluzionira.“⁶¹³ Protagonisti heroikomičnih pjesama žale se na okrutnost voljenih žena. One nisu generalizirani adresati kao žene ili gospođe kojima se obraćaju maskeratni kazivači. Dok jadikuje i tuži se na okrutnu pastiricu Dzorku, gorštak zaboravlja stražariti nad stadom. Radonja se ne obraća oholjoj Milavi s kojom se posvadio, nego prepričava kakve nevolje trpi u zajedničkom životu:

Jutros netom zora prasnù, na dvor me iztèrà

Mâ Milava, huda lada, kleta joj namèra!⁶¹⁴

(V. Menčetić, *Radonja*, stihovi 5–6, stranica 40)

⁶¹¹ Rešetar 1926: 116.

⁶¹² Medini 1902: 160–161.

⁶¹³ Fališevac 2006: 242.

⁶¹⁴ Preuzeto iz izdanja *Runje i pahuljice. Pěsni ponajveć dubrovačke*. Skupio F. Kurelac. Zagreb. 1866–1868.

Dok se Menčetićev Radonja od samog početka pjesme žali na oholu Milavu, Marunko mijenja raspoloženje prema svojoj odabranici Pavici, slično kao derviš starijega Đurđevića: „Smiješno i komično postiže Đurđević i neočekivanim mijenama u Marunkovim osjećajima i stavovima: naglim prijelazom iz stanja zatravljenog ljubavnika prelazi Marunko u proklinjanje Pavice i prijetnju samoubojstvom.“⁶¹⁵

Ignjat Đurđević ispjevao je i nekoliko pjesama koje izvodi „maškar“ uz glazbenu pratnju. To je mali ciklus od pet „začinki“, koje su tiskane u izdanju *Djela Inacija Ćorgi. Knjiga prva: Pjesni razlike i Uzdas Mandalijene Pokornice* (Zagreb, 1918.), što ga je priredio M. Rešetar, pod zbirnim naslovom *Za gudke* (str. 276–280): *Popijevka I. (Diklam maškar mladijem.)*, *Popijevka II. (Gospođami maškar)*, *Popijevka III. (Vilam maškar mladijem)*, *Popijevka IV. (Maškar dumnami)* i *Popijevka V.* U tim pjesmama, kako navode Zoran Kravar i Darko Novaković, Đurđević „pokazuje zanimanje ne samo za narodnu popijevku, njezin stih i dikciju, nego i za njezin običajni kontekst.“⁶¹⁶

U pjesmi *Popijevka I.* kazivač se ne predstavlja i ne apostrofira adresate, nego se pita zbog čega lijepa gospođa posipa kosu bijelim prahom, a zatim sam sebi odgovara i zaključuje da ljepotica na taj način pokazuje budućim ljubavnicima da će ljubavna nastojanja uroditi plodom: „a i nīve su vazda plod rodile / kê su prvo sniegom osniežile“ (stihovi 25–26, str. 276). *Popijevka II.* sličnija je maskerati jer se kazivač predstavlja i obraća apostrofiranim adresatima. Prosperov Novak prepoznaje tragove maskerate u toj začinki ili pjesmi „ispjevanoj po narodnu“: „Sačuvani su u Đurđevićевой poeziji zato neki od najljepših zvukova starije pučke književnosti, stihovi koje je pjesnik osjetio bolje od drugih, unoseći tako u književnost predromantičarske emocije. Te emocije vidljive su u ovoj lijepoj minijaturi o slijepcu spjevanoj u duhu narodne lirike, ali sa živim sjećanjem na renesansne maskerate.“⁶¹⁷ Kazivač druge začinke obraća se damama kao slijepi pjevač i savjetuje im da iskoriste vrijeme za ljubav:

Čujte sliēpca, gospoje,

što vam gude ter poje!

Љubite se, љubite,

⁶¹⁵ Fališevac 1995: 59

⁶¹⁶ Kravar, Novaković 2008: 206.

⁶¹⁷ Prosperov Novak 2003: 131

tere dni ne gubite!⁶¹⁸

(I. Đurđević, *Popijevka I*, stihovi 1–4, str. 277)

Prolaznost vremena kao razlog za ljubavna uživanja javlja se i u trećoj popijevki „maškara“ koja sadrži i motive karakteristične za jeđupijate: „U Đurđevićevoj pokladnoj začinki ‘Vilam mladijem’ Maškar se izdaje za vrača, ugledom na maske dubrovačkih cingareski; uverava da su ga vile naučile bajati, pa da ume pomladiti žene kojima oprhla koža grubi i prami opadaju; ume i ‘neki žamor viloviti’ kojim one mogu začarati svoje ljubavnike.“⁶¹⁹ Kao i u svim začinkama osim *Popijevke I.*, kazivač traži nagradu za svoju izvedbu: „Što vam gudac pjeva, pomno čujte / ter mu peškeš, gospoje, darujte“ (I. Đurđević, *Popijevka III*, stihovi 25–26, str. 278). Četvrta pjesma „po narodnu“ upućena je koludricama koje pjevač hvali kao mudre žene koje su izbjegle probleme s kakvima se mora suočiti svaka udana žena: „Ona s mužom i u odru se kara: / čeda plaču, više gospa stara“ (I. Đurđević, *Popijevka IV*, stihovi 13–14, str. 279). Posljednja pjesma tematizira žensku lakomost: „Drobni pinez kad sine / pun sunčane vedrine, / razvedriva sam lice / od žudjene diklice“ (I. Đurđević, *Popijevka III*, stihovi 19–23, str. 280)

Đurđevićeve začinke Petković nije označio kao maskerate: „Iz sedamnaestog veka, od dubrovačke pokladne poezije očuvane su samo ‘začinke’ Ignjata Đurđevića.“⁶²⁰ Kod Ignjata Đurđevića kao autora kratkog ciklusa pjesama „na narodnu“ i heroikomične poeme *Suze Marunkove* možemo prepoznati elemente slične strukturi pjesama maski i smiješne zgode junaka heroikomične poeme umjesto duhovite erotokomične maskeratne metafore. Ti elementi prilagođeni su za publiku koja je imala drukčiji ukus od one renesansne: „Dubrovačka je publika Marunkov monolog zacijelo čitala s užitkom, sjećajući se *Derviša Stijepe* Đurđevića, a bila je već pomalo zasićena petrarkističkim ljubavnim kanconijerima u kojima je opjevavanje ljubavi i ljepote znalo prijeći i u puku maniru.“⁶²¹

Parodiranje lika nesretnog zaljubljenika prepoznaje se i u Kaznačićevim *Suzama Prdonjinim* u kojima Prdonja naizmjenice hvali i kudi svoju Mariju: „Veza s uzorima (osobito s obojicom Đurđevića) tako je čvrsta da se tu ne može raditi tek o ugledanju. Za Kaznačićeve se čitatelje zacijelo dobar dio šarma toga spjeva morao sastojati u tome što su mogli vidjeti kako se nešto što je već opisano kod klasika tu pokraj njih ‘nazbilj arečitalo’, dok je pjesnikova zasluga u

⁶¹⁸ Stihovi Đurđevićevih začinki *Za gudke* preuzeti su iz izdanja *Djela Inácija Ćorġi. Khiga prva: Pjesni razlike i Uzdas Mandaliġene Pokornice*. Pr. M. Rešetar. Stari pisci hrvatski, knjiga XXIV. JAZU. Zagreb. 1918.

⁶¹⁹ Petković 1950: 147.

⁶²⁰ Petković 1950: 146.

⁶²¹ Fališevac 1995: 57.

tome što je na tu sličnost ukazao. Svi elementi tome pridonose: i parodija ljubavne metaforike, i karakterizacija lika, a dakako i izbor stiha i strofe. Tradicija – čitateljsko poznavanje tradicije – tako postaje glavni temelj organizacije teksta kao cjeline.⁶²² Za razliku od adresata *Derviša*, odabranice muslimanskog svećenika o kojoj čitatelj ne saznaje mnogo više od uobičajenih, ali parodiranih pritužbi kazivača na okrutnost žudene žene, ženski likovi što ih zazivaju, parodično hvale i kude Gorštak, Radonja, Marunko i Prdonja su likovi s vlastitim imenima. To su okrutna pastirica Dzorka za kojom pati Gorštak, svadljiva Milava na koju se tuži Radonja, mljetska „djevojčina“ Pavica kao Marunkova odabranica i Prdonjina Marija koja ne želi siromaha za muža pa mu se stoga i djeca rugaju:

Vigji, kako djeca huda
 Na putu se sa mnom rugaju,
 Veleći mi: blezgo luda!
 Niti za te rabe haju ;
 Jer Marija tvoja l'jepa
 Ne će muža gola repa.

(A. Kaznačić, *Suze Prdonjine*, stihovi 67–72, u: Zore 1884: 167)⁶²³

Imenovani kazivači, počevši od Znahorice i Egripije, signaliziraju prvi otklon maske prema razrađenom liku u hrvatskim pjesmama kazivača pod maskom, a imenovani adresati predstavljaju završni otklon heroikomičnih pjesama od maskerate, od pjesama maske upućenih publici karnevalske izvedbe do teksta pisanog za sasvim drukčijeg recipijenta – za čitatelja. O vremenu u kojem nastaju heroikomične pjesme Zore piše: „Prošlo bješe vrijeme i maškaradama, te se počele sastavljati pjesme smiješne ako i nijesu bile odregjene za prestavljanje u maškarama, kao što lirične pjesme bez pjevanja.“⁶²⁴ U tim smiješnim pjesmama čitatelj može uočiti sličnosti s Petkovićevim pseudomaskeratama, ali mnogo je snažniji utjecaj komike talijanskih rustikalnih komičnih pjesama kao što je slavna Medicijeva *Nencia da Barberino*, koji s Kaznačićevim *Suzama Prdonjinim* u hrvatskoj književnosti doseže sve do 19. stoljeća.

⁶²² Pavličić 2003: 165.

⁶²³ Numeracija stihova je moja.

⁶²⁴ Zore 1886: 156.

2.10. Posljednji proplamsaj: Bruerovićev otklon prema dramskom dijalogu

Poznati, kao i pretpostavljeni, hrvatski autori maskerata i jeđupijata uglavnom su živjeli i stvarali u 16. stoljeću. Sudeći po tekstovima koji su ostali sačuvani u starim rukopisima i koje danas možemo čitati u tiskanim izdanjima, interes hrvatskih pjesnika za maskeratu zamire s renesansom. Stoljeće pjesničke nezainteresiranosti za karnevalske pjesme maski po firentinskom obrascu ne znači da je maskerata zamrla u 17. stoljeću i zatim u potpunosti nestala iz hrvatske književnosti. Više od dva stoljeća nakon vremena u kojem su stvarali poznati autori maskerata i jeđupijata Pelegrinović, Vetranović, Sasin, Nalješković i Bobaljević, jedan će pjesnik francuskog podrijetla vratiti maskeratu po firentinskom obrascu u dubrovačke poklade.

Nedugo prije pada Republike, za posljednje karnevale koji su održani u slobodnom Dubrovniku ispjevano je i nekoliko novih maskerata. Napisao ih je Marko Bruerović, došljak francuskog podrijetla koji je u grad stigao još kao dječak: „Dolazak u Dubrovnik (1772, kao dječak, sin francuskog konzula [Renè Charles Bruère Desrivaux-a]) bio je presudan za cijeli život Marka Bruerovića (1765. – 1823.)“⁶²⁵ *Respublica Ragusina* formalno je ukinuta 1808. raspuštanjem Senata. Kraju slobodne Republike prethodio je posljednji proplamsaj maskerate po firentinskom obrascu u hrvatskoj književnosti: „U tom pogledu značajne su bile dubrovačke poklade 1805., pretposljednje slobodne dubrovačke poklade. Bruerović se veoma aktivno pridružio organiziranju svečanosti pa je za tu prigodu sastavio i nekoliko uspješnih maskerata (*Čupe, Spravljenice, Zvezdoznanci*).“⁶²⁶

Da je Bruerovićeva pjesma *Zvezdoznanci* sastavljena za karneval kao vrijeme maskiranja i to s namjerom da bude duhovita, vidljivo je iz podnaslova koji glasi *Tamašna pjesma za maškarate*. Sve tri Bruerovićeve maskerate ispjevane su osmercem, u sestinama sa shemom rime ABABCC. Najkraća među njima upravo je maskerata zvezdoznanaca s devetneast sestina. Strukturirana je kao tipična maskerata s predstavljanjem kazivača koji hvale svoja umijeća i iznose ponudu adresatima.

Prva strofa pjesme zvezdoznanaca sadrži posrednu identifikaciju kazivača koji apostrofiraju adresate kao „krasne gospodične“, kao i naznake o mogućoj izvedbenoj situaciji:

⁶²⁵ Bogišić 1973: 283.

⁶²⁶ Bogišić 1973: 285.

Cječ nas, krasne gospodične
s prozora se ne sklanjajte,
neg mudrosti vrijedne i dične
nasljednike nas poznajte,
kijeh pohlepa znanja tjeri
da ishode po večeri.⁶²⁷

(M. Bruerović, *Zvezdoznanci*, stihovi 1–6, stranica 298)

Podnaslov obavještava čitatelja da je riječ o karnevalskoj pjesmi koja je pisana s namjerom da bude duhovita, a prva strofa također je informativna. Uvodno posredno predstavljanje kazivača otvara mogućnost za pretpostavke o autorskoj intenciji što se tiče izvedbene situacije. Sudeći po prvoj strofi, maskerata zvjezdoznanaca zamišljena je kao pjesma maskiranog kolektiva koja se izvodi u večernje sate pod prozorom žena. Ta uputa o izvedbi ugrađena u sam tekst pjesme, kao interna didaskalija, podsjeća na to da su maskerate prigodne pjesme, pisane posebno za karnevalske situacije: „U skladu s vremenom i sredinom, i Bruerovićeva poezija prvenstveno je prigodnog karaktera. Ona je zapravo pratilica i Bruerovićev lični književni doprinos raznovrsnim dodirima živahnog i bogatog društvenog života u Dubrovniku posljednjih godina slobode. Prijateljske šetnje, blagdani i obljetnice i posebno u Dubrovniku uvijek žive poklade bile su prigode i časovi kad se mogla i trebala sastaviti pjesma.“⁶²⁸

Kazivači će u drugoj strofi poreći svaku povezanost s drušinama koje noću besposleno lutaju gradskim ulicama i predstaviti se kao stručnjaci zvjezdoznanci:

Noćni nijesmo skitaoci
kak sudiste po prilici,
nego neba gledaoci,
zvjezdoznanja učenici...

(M. Bruerović, *Zvezdoznanci*, stihovi 7–10, stranica 298)

⁶²⁷ Stihovi Bruerovićevih pjesama preuzeti su iz izdanja *Zbornik stihova i proze XVIII. stoljeća*. Pr. R. Bogišić. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Matica hrvatska – Zora. Zagreb. 1973. Napominjem da u tom izdanju stihovi nisu numerirani. Numeracija stihova pjesama iz tog zbornika koje navodim u ovom radu je moja.

⁶²⁸ Bogišić 1973: 284 – 285.

Zvezdoznanci koji se obraćaju ženama u kasne večernje sate hvale se svojom sposobnošću proricanja budućnosti i nude ženama pomoć za ljubavne probleme, slično kazivačicama jeđupijata. Po tome, oni su prije astrolozi nego astronomi. Kao i mnogi drugi maskeratni kazivači, ne identificiraju se samo kroz izravno predstavljanje, nego i uz pomoć alata karakterističnih za zanimanje koje predstavljaju. Profesionalni instrumenti na koje kazivači skreću pažnju adresata možda su zamišljeni kao dio kostima maskirane družine izvođača maskerate: „...pogledajte teške sprave, / a nadasve krupne ove / cjevočnike Heršelove“ (M. Bruerović, *Zvezdoznanci*, stihovi 34–36, str. 299).

Zvezdoznanci kao ljubavni savjetnici ne nude čudesne trave i napitke, nego astrološke savjete, ali i posebne čarolije. Djevojkama koje su ljubavnici ostavili i zanemarili radi drugih žena ne hvale biljku vratimuža, nego im najprije savjetuju da potraže nove ljubavnike, dok ženama koje nikako ne mogu prijeći preko ljubavne izdaje ipak nude pomoć kao ljudi „vješti činom začarati / da se na vir rijeka vrati“ (M. Bruerović, *Zvezdoznanci*, stih 107–108, str. 301). Također ističu da iz zvijezda mogu pročitati sadašnjost i budućnost. Mogu prepoznati koje su žene sretno zaljubljene, kao „i one cjeća tuđijeh lada / kijem se noćno vojno ukrada“ (M. Bruerović, *Zvezdoznanci*, stihovi 77–78, str. 300). Usluge zvezdoznanaca su ljubavne usluge, oni su ljubavni savjetnici i pomagači. Slično kao jeđupke, a za razliku od kazivača maskerata po firentinskom modelu, zvezdoznanci hvale ljepotu djevojaka kojima je pjesma upućena. Pohvala djevojačke ljepote u skladu je i s predstavljenom profesijom pa zvezdoznanci hvale „u očim zvijezde, sunce ognjeno / u prozoru preveselu“ (isto, stihovi 62–64). Međutim, za razliku od jeđupijata, u maskerati zvezdoznanaca ponuđene usluge se ne realiziraju. Kazivači hvale svoje vještine, ali ne proriču budućnost djevojkama.

U prezentaciji vještina i usluga kazivača iz maskerate zvezdoznanaca nema skrivenog značenja, nema opsesivne maskeratne karnevalizacije tipične za firentinski korpus, erotokomične alegorizacije koja prenosi značenje svakog detalja prezentacije kazivača iz opisa predstavljenog zanimanja u sferu seksualnosti. Opis astroloških instrumenata jedan je od rijetkih momenata u toj pjesmi koji se može čitati kao erotokomična metafora. Međutim, iako nije iskorištena za prijenos značenja u sferu spolnosti, ponuda usluga otvara prostor za aluzivnost, za maskeratni prijedlog kazivača da priđu bliže adresatima. Bruerovićevi zvezdoznanci skreću djevojkama pozornost na to da razgovarati na ulici nije prilično iz niza razloga: nose sa sobom teške instrumente, na ulici je hladno, usluge koje nude vezane su za ljubavnu intimu adresata. Nagovaraju djevojke da ih puste k sebi:

Već nas lijepo k vama gori
pribavite u ložnici,
ne razloži niko i zbori
noćno zimi na ulici...

(M. Bruerović, *Zvjezdoznanci*, tihovi 49–52, stranica 299)

Komika se u „tamašnoj“ pjesmi zvjezdoznancica kao maskerati ljubavnih savjetnika ostvaruje tek blagom aluzivnošću koja ne prelazi u otvorenu lascivnost. U drugim dvjema Bruerovićevim maskeratama nema ni te blage aluzivnosti. Za Petkovića, njegove karnevalske pjesme tek su pokušaj da se nakon 18. stoljeća, iz kojeg nemamo nijednu poznatu hrvatsku maskeratu, oživi duh davno prošlog vremena: „Najzad Brijerović pokuša da svojom poezijom oživi čari negdašnjeg dubrovačkog veselja. Voleo je patrijarhalan život, stare običaje i pučane, nadasve služavke, puls intimnog života dubrovačkog. Njih je pominjao u svojim koledama i pokladnim pesmama, u dosadnoj maskerati ‘Zvjezdoznanci’, zatim u ‘Čupama’ i ‘Spravljenicama’, koje je mladost dubrovačka o pokladama recitovala idući na hoduljama, i građani gledali sedeći pred kavanama.“⁶²⁹

Pjesme *Čupe* i *Spravljenice* nisu erotokomične maskerate, nego duhovite pjesme strukturirane kao maskerate u kojima se tematizira položaj žena iz nižih staleža. Kao što smo već spomenuli, čupe su bile sluškinje koje su počinjale raditi već kao djevojčice. Ako su u službi izdržale do godina kada su sazrijevale za udaju, postajale su spravljenice i njihove su ih gospodarice opremale „spravom“ koju su mogle iskoristiti kao miraz, udati se i napustiti gospodaričinu kuću ili pak nastaviti službu. Njihov je težak položaj opisala Slavica Stojan u knjizi *Vjerenice i nevjernice* (Zagreb, 2003.). Pjesnički prikaz nevolja dubrovačkih služavki dao je Bruerović u svoje dvije maskerate kazivačica.

Pjesma *Čupe* ispjevana je u 25 sestina i najduža je Bruerovićeva maskerata. Počinje kao tipična maskerata: identifikacijom kazivača i adresata. Kazivačice se predstavljaju u patetičnom tonu kao „izmrčene, gnjusne, bjene, / jadne čupe ucviljene“ (M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 5–6, str. 289), a obraćaju se lijepim i mladim plemićima. Pjesma je pisana kao maskerata bijednika ili patetičnih kazivača koji opisom svog teškog položaja i nevolja nastoje izazvati samilost adresata, za razliku od kazivača koji nastupaju kao predstavnici cehova i

⁶²⁹ Petković 1950: 148.

reklamom svojih vještina ili proizvoda privlače pažnju adresata. Čupe ne hvale svoje vještine, nego se žale na svoju sudbinu i nepravde koje trpe:

Ol' ti je kišno, ol' ti je vedro
na pranje je sila iti,
i na glavi nosit vjedro;
ni po tuge još da bi ti
s mirom može da to prođe
bez prikora od gospođe.

(M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 49–54, stranica 290)

Osim napornog rada i strogosti gospodarica, čupe trpe i seksualno uznemiravanje, a posebno ih smeta kada „... smiješno uzmamljeni / starci stanu dosmrdivat“ (M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 63–64, str. 291). Umjesto aluzivnog leksika ili erotokomične metafore, komika se ostvaruje naglašeno patetičnim tonom jadikovki kazivačica, pogrđama i porugama gospodara i gospodarica, kao i kratkim opisima smiješnih situacija poput staračkih udvaranja ili svađa u kućanstvu.

Opis vike gospodarica može poslužiti kao primjer komične situacije i leksika niske komike kakav se primjenjuje u ovoj maskerati: „još gospoje obe dvije / na nas zinu kô škrpine; / jak za štencem stanu paka / svi psi lajat na prosjaka“ (M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 39–42, str. 290). Nakon patetično-komičnog uvodnog predstavljanja, kazivačice otkrivaju da su u potrazi za boljim zaposlenjem kod mladih dubrovačkih plemića.

U trenutku kada maskerata prelazi s predstavljanja nevolja kazivačica na prezentaciju ponude, pjesma kolektiva postaje pjesma niza individualnih kazivačica. Čupe iznose želje u pogledu idealnog gospodara, u rasponu od mladog kneza do starog popa, i hvale svoje vještine, svaka u po jednoj strofi. Prva čupa želi raditi kod mladog kneza, druga djevojka se želi zaposliti kod redovnika „kakono ono tetka Jela / koja stoji u dum Nika“ (M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 111–112, str. 292), treća čupa želi biti krčmarica, četvrta sanjari o tome da bude služavka kod kakva trgovca, a peta djevojka želi prenositi poruke i pita: „Potajnicu od ljubavi / dostaviti tko li žudi?“ (M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 133–134, str. 293). U tom dijelu maskerate nalazimo i kratki dijalog između dvije čupe. Prva otkriva kako bi rado postala krčmarica, a druga joj kreposno odvrća:

Muči, kako sram te nije?

Što govoriš nepriliko!

Da stat pođem gdje se pije,

naveo me ne bi nitko...

(M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 121–124, stranica 292)

Nakon pojedinačnog predstavljanja kazivačica, pjesma mladih služavki završava kao pjesma kolektiva zajedničkom ponudom čupa koje ističu da su spremne vjerno služiti pod uvjetom da je služba časna i mirna.

Pjesmu *Spravljenice* koja broji 21 sestinu možemo čitati kao maskeratu isključivo u paru s maskeratom *Čupe* zbog snažnog otklona od maskerate prema dramskom prizoru. Naime, kazivačice te maskerate ne obraćaju se adresatima koji označuju izvantekstnu karnevalsku publiku. Umjesto identifikacije kazivača i apostrofiranja tipiziranih adresata kojim se uspostavlja izvedbeni odnos s karnevalskom publikom, prva strofa uspostavlja odnos s drugim tekstom. Kazivačice se obraćaju čupama, kazivačicama druge maskerate:

Ali ste se pomamile

da nu rec'te, čupe lude,

gdje ste tako upravile

da se s vama smiju i čude!

(M. Bruerović, *Spravljenice*, stihovi 1–4, stranica 294)

Bruerovićeve maskerate kazivačica bave se društvenim položajem radnih žena. Firentinske karnevalske pjesme u kojima se progovara o položaju žena u društvu tematiziraju problem neželjenog braka, posebno kroz prizmu spolnih odnosa u braku s nevoljenim ženicama koji su najčešće opisani kao mnogo stariji od svojih nevjesti. Međutim, Bruerovićeve *Čupe* i *Spravljenice* ne govore o dogovorenim brakovima ili sličnim problemima kakvi muče žene iz viših staleža, bilo pripadnice imućnijih građanskih ili plemićkih obitelji, nego o mukama napornog rada. To su pjesme žena nižih staleža, služavki, žena iz svijeta rada u kojem brak s ženikom iz viših društvenih slojeva omogućuje uspon na društvenoj ljestvici i lagodniji život. Ipak, spravljenice upozoravaju čupe da snovi o službi kod mladih knezova ne završavaju dobro za djevojke. Umjesto službe kod mladića iz viših društvenih slojeva, spravljenice

savjetuju čupama da ne popuštaju iskušenjima, nego da vode računa o tome da je mnogo lakše popeti se stepenicu više u službi kod starijeg gospodina:

Ako l' gospar obudovi
tad ostaneš domaćica,
tad se dobar lov ulovi,
tadar nijesi veće Anica,
Kata, Cvijeta, Mara, ol Nika,
Bože prosti! neg Vladika.

(M. Bruerović, *Spravljenice*, stihovi 97–102, stranica 297)

Odmak od izvedbene pjesme prema dramskom prizoru predstavlja najistaknutiji odklon pjesme *Spravljenice* od tipične maskerate po firentinskom modelu, ali i od drugih maskerata iz hrvatskog korpusa s naglašenim odklonom od firentinskog predloška, poput narativnih maskerata robinjica. *Spravljenice* nisu maskeratni kazivači koji se obraćaju adresatima kao karnevalskoj publici. One se obraćaju kazivačicama druge maskerate, čupama koje upozoravaju na propast kakva ih čeka ako se umjesto na trpljenje i težak rad oslone na muškarce koji će ih cijeliti samo dok su lijepe i mlade.

Ni rijetke dijaloške karnevalske pjesme iz firentinskog korpusa koje se teško mogu označiti kao maskerate nisu toliko bliske dramskom kao što je to Bruerovićeva pjesma *Spravljenice*. Dijalog staraca i žena iz pjesme nepoznatog autora *Canto di vecchi e di ninfe* ne vodi se isključivo između staraca i žena, već starci na početku pjesme pozivaju sve okupljene da dobro otvore uši i poslušaju ih: „Ciascun' apra ben gli orecchi / A questi miseri vecchi“ (n.a., *Canto di vecchi e di ninfe*, stihovi 1–2, u: Guerrini 1883: 78). Kazivače koji se obraćaju isključivo drugim kazivačima nismo susreli ni u maskeratama iz firentinskog korpusa koje se izvode jedna za drugom, pa smo ih stoga čitali zajedno, kao par, a prepoznamo ih po tome što je druga maskerata iz para u naslovu često označena kao „sljedeća pjesma“ ili *Canzona seguente*. Bruerovićevo dramsko zatvaranje pjesme maske u okvir teksta ne nalazimo ni u parovima povezanih maskerata u kojima se kazivači druge pjesme predstavljaju u nekoj opreci prema kazivačima prve pjesme, poput para maskerata travarica iz Kolendićeva zbornika *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vieka* (Dubrovnik, 1906.), koje

za Petkovića „označuju kontrast maskeratu“, ⁶³⁰ jer se kazivačice tih dviju maskerata obraćaju tipičnim maskeratnim adresatima, ženama, a ne jedne drugima. Ni maskerate u kojima druga maskerata dopunjuje prvu maskeratu, pri čemu kazivači druge maskerate ne iznose vlastitu ponudu, poput maskerate *Djevojke s odgovorom pastierah suproć djevojkam* iz koje je nam je poznat dio koji kazuju djevojke tiskan u Pucićevoj *Slavjanskoj antologiji* (Beč, 1844.; str. 54–55), ali i odgovor pastira koji Petković donosi kao primjer supletorne maskerate, ⁶³¹ nisu pjesme u kojima se kazivači obraćaju drugim kazivačima. Kada se u maskeratama iz hrvatskog korpusa kazivač obraća liku unutar teksta, kao što to čine kazivačice Sasinove *Robinjice* ili maskerate *Robinjica turska*, takvo obraćanje je kratko i pozicionirano na početku pjesme, a slijedi obraćanje gospođi kao tipiziranom adresatu pjesme maske.

Bruerovićeve spravljenice obraćaju se samo i isključivo kazivačicama maskerate *Čupe*. S kazivačima koji se ne obraćaju tipiziranim adresatima, nego konkretnim likovima iz druge pjesme, karnevalska pjesma *Spravljenice* ograničava karnevalsku publiku, koju kazivači maskerata često pozivaju da priđe bliže, da opipa kostime maskirane družine ili dotakne ponuđenu robu, na pasivnu ulogu kazališne publike koja promatra dramski prizor. Konačni pomak maskerate od karnevalskog prema dramskom odigrat će se nešto kasnije, kao završno poglavlje potrage za maskeratom u hrvatskoj književnosti.

⁶³⁰ Petković 1950: 118.

⁶³¹ V. Petković 1950: 119–120.

2.11. Kaznačićeve pokladni dijalozi

Maskerata pisana po firentinskom obrascu u hrvatsku književnost ulazi s Mavrom Vetranovićem koji erotokomičnu metaforu zamjenjuje rodoljubnom topikom, a nestaje nakon Bruerovića. Bruerovićeve maskerate posljednje su maskerate u hrvatskoj književnosti, posljednje poznate pjesme s osnovnom strukturom karnevalske izvedbene pjesme maske. Njegove *Spravljenice* zajedno s *Čupama* primjer su otklona maskerate od karnevalske pjesme prema dramskom dijalogu. Autor koji će Bruerovićev otklon od maskerate prema dramskom provesti do kraja je autor heroikomičnog spjeva *Suze Prdonjine*, dubrovački književnik Antun Kaznačić (1784.–1874.).

U zbirci *Pjesme razlike Antuna Kaznačića dubrovčanina* (Dubrovnik, 1879.), koju je nakon pjesnikove smrti uredio Rajmund Vasić, tiskana su i tri teksta „za maškarate“. Prvi je naslovljen *Dubrovačke sluškinje* (str. 56–61) s podnaslovom (*Za Maškarate*). Ispod podnaslova naveden je redni broj (I.), popis likova i mjesto izvedbe – „(Na poljani)“. Likovi su Jela, Stane i Nika, kao i u prizoru *Povraćanje iz Carigrada* (str. 62–75) koji je označen brojem II. Mjesto izvedbe druge pjesme dubrovačkih sluškinja je „na Pločam“. U istoj knjizi tiskani su i *Rukotvorci* sa sljedećim podnaslovom: „Razgovor za maškarate među šavcom, crevljarom, klobučarom, marangunom, i barbierom“ (str. 111–118).

Podnaslovi koji navode da je riječ o tekstovima koji su sastavljeni „za maškarate“ ne znače da je nužno riječ o karnevalskim pjesmama. Urednik zbirke Kaznačićevih pjesama objašnjava što su to „maškarate“: „Poslie kad se inostrani teatar uvukao u Dubrovnik, osta narodni običaj, da odgojena mladost, uzpeta takodjer po podcima, prikaziva šaljive prizore da razveseli duh slušalaca, izmedju kojih bilo je onih koji nijesi razumjeli drugog jezika osim narodnoga, a to bjehu ‘Maškarate’.“⁶³²

Kaznačićeve pokladni dijalozi pisani u stihu tiskani su, kao što smo vidjeli, s popisom likova i uputama o mjestu izvedbe. Pisani su kao kratki dramski prizori, kao dijalozi između likova, a ne kao maskerate, pjesme maski u kojima se kazivači obraćaju adresatima koji označuju karnevalsku publiku, a danas čitatelje. Kao primjer, pogledajmo početak „pjesme“ sluškinja:

⁶³² Vasić 1879: X.

Jela.

Odkle si mi, Stane draga?

Jes'li našla koga vruga

I kupila ? Il bez ništa

Ti se vraćaš put ognjišta?

Stane.

Ja kupila ? Čuvaj Bože!

Ni jesti se već ne može...⁶³³

(A. Kaznačić, *Dubrovačke sluškinje*, stranica 56)

Kaznačić nije pisao maskerate, monološke pjesme maski, nego šaljive pokladne prizore koje ni Petković nije čitao kao maskerate, nego kao dijaloge koji su pisani za maškare. Prema Petkoviću, Kaznačić je nadahnuće našao kod Bruerovića: „Povodeći se za njim, Kaznačić je sastavio dva pokladna dijaloga, u kojima su ‘rukotvorci’ hvalili preimućstva pojedinih zanata, i ‘služavke’ iznosile jade svoga poziva i intimnost svojih gospodara prema ‘rabama’.”⁶³⁴ U Kaznačićevim *Dubrovačkim sluškinjama* Bruerovićeve čupe i spravljenice dobivaju imena i postaju likovi koji razgovaraju o istim onim temama o kojima su maske čupa govorile mladim dubrovačkim plemićima kao adresatima. Nika govori kako je savjetovala Stani da se zaposli kod redovnika, istog onog Dum Nika koji se spominje u Bruerovićevim *Čupama*:

Ja govorim još od lani,

Mila Jela, našoj Stani

D' ide služiti dobrog Mata,

Naći će se kak' udata ;

Il da pogje u Dum Nika,

Zaisto skladna redovnika ...

(A. Kaznačić, *Dubrovačke sluškinje*, stranica 59)

⁶³³ Stihovi Kaznačićevih dijaloga preuzeti su iz izdanja *Pjesme razlike Antuna Kaznačića dubrovčanina*. Pr. R. Visić. Tiskara D. Pretnera. Dubrovnik. 1879.

⁶³⁴ Petković 1950: 148.

Kao i Milivoj Petković, Pavao Pavličić također primjećuje sličnost pokladnih prizora Antuna Kaznačića i tradicije maskerate u hrvatskoj književnosti, pri čemu s pravom i opravdanim oprezom ističe naglašeni odmak „maškarata“ prema dramskom: „Za razliku od maskerata iz starijih vremena (još tamo od Vetranovića), koje su obično organizirane monološki, u Kaznačićevim pokladnim prizorima (...) sudjeluje više likova: sudjeluju, naime, tri žene (iste u obje pjesme), koje se prave da su jedna drugoj prijateljice, a zapravo se uvijek posvađaju. Koliko god da su tekstovi kratki, riječ je ipak o sasvim razrađenim dramskim prizorima, za koje ne znamo jesu li se doista izvodili...“⁶³⁵

Tri Kaznačićeva dramska prizora ispjevana za „maškarate“ nisu maskerate, nego posljednji njihov danas poznat prepoznatljiv i poznat trag u hrvatskoj književnosti, posredovan preko Bruerovićevih *Čupa* i *Spravljenica*. U njima maske tipične za *canto dei mestieri*, obrtnici i služavke kao kazivači iz svijeta rada postaju likovi kratkih dramskih prizora. Ti dramski prizori iz života služavki ili postolara, krojača i stolara koji se izvode na podijima i nasmijavaju okupljene pisani su za „maškarate“, ali nisu karnevalske pjesme, nego kratki dramski tekstovi u stihu. Zbog toga ih u ovom radu nećemo uvrstiti u korpus hrvatskih maskerata, iako ih možemo promatrati kao hibrid maskerate i komične jednočinke.

⁶³⁵ Pavličić 2003: 161–162.

2.12. Na kraju potrage za korpusom

Povjesničari književnosti prepoznaju žanr maskerata u hrvatskoj književnosti počevši od pjesme *Gizdave mladosti i vi svi ostali* Džore Držića s kraja 15. stoljeća, koju je Josip Hamm označio kao protomaskeratu,⁶³⁶ pa sve do pokladnih dijaloga Antuna Kaznačića koji nastaju u drugoj polovici 19. stoljeća. Stoga smo u drugom dijelu ovog rada razmotrili hrvatske karnevalske pjesme maske u rasponu od hipoteze o protomaskerati pa sve do završnog otklona prema dramskom dijalogu. Hrvatski korpus formiran prema radovima povjesničara hrvatske književnosti mnogo je manje opsežan od firentinskog korpusa maskerata, ali i mnogo raznovrsniji. U njemu nalazimo kanconijer pjesama Jeđupke, samostalne jeđupijate, ciklus maskerata, maskerate s otklonom prema narativnoj pjesmi ili dramskom dijalogu, maskerate bez erotokomične metafore, ali i maskerate u kojima prepoznamo žanrovske konstante karakteristične za firentinske maskerate.

Na tragu rada *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.) Milivoja Petkovića, u potrazi za tekstovima za korpus maskerata u hrvatskoj književnosti razmotrili smo *Jeđupku* Mikše Pelegrinovića. Nakon hvarskog kanconijera osvrnuli smo se na tri samostalne dubrovačke jeđupijate: *Jeđupke* Sabe Bobaljevića, Oracija Mažibradića i nepoznatog dubrovačkog pjesnika. U maskeratama Mavra Vetranovića prepoznali smo utjecaj firentinskih maskerata, ali i otklone od tog žanrovskog obrasca. Analizirali smo *Pjesni od maskerate* Nikole Nalješkovića kao primjer globalne primjene tehnike maskeratne erotokomične alegorizacije. U maskeratama Antuna Sasina prepoznali smo žanrovske dominante tipične za firentinsku maskeratu, ali i otklon od karnevalske izvedbene pjesme prema narativnoj pjesmi. U analizu maskerate u hrvatskoj književnosti uključili smo i adespotne pjesme *Robinjica turska* i *Ubog* koje su nam danas dostupne zahvaljujući istraživanjima Irene Arsić.⁶³⁷ Razmotrili smo i niz adespotnih maskerata iz različitih izvora, počevši od maskerata tiskanih u antologiji *Slavjanska antologija iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah* (Beč, 1884.) koju je uredio Orsat Medo Pucić. Prikaz i analizu pjesama koje su povjesničari hrvatske književnosti označili kao maskerate zaključili smo pjesmama Marka Bruerovića, a kratko smo se osvrnuli i na tragove maskerate u pokladnim dijalozima Antuna Kaznačića.

⁶³⁶ Hamm 1965: 126 – 127.

⁶³⁷ Arsić 2000.

Nakon tekstovne analize iz ovog poglavlja, proučit ćemo izvedbeni kontekst hrvatskih maskerata. Istražit ćemo renesansne gradske karnevale s posebnim naglaskom na Dubrovnik i razmotriti maskeratu u hrvatskoj književnosti s gledišta subverzivnosti ili afirmativnosti u odnosu na društveni poredak. U kontekstu karnevala, vremena u kojem se stroga društvena pravila ukidaju ili barem privremeno ublažavaju, promotrit ćemo i odnos između književnog prikaza žene u ljubavnoj lirici i maskeratama. Pokušat ćemo utvrditi obrise skice za maskeratni portret žene u hrvatskoj književnosti renesanse i postaviti ga u odnos s mizoginim prikazima žena, ali i ljupkim okrutnim djevama iz ranonovovjekovne ljubavne lirike. Nakon osvrta na firentinske maskerate, analize korpusa hrvatskih maskerata prikupljenog na tragu povjesničara hrvatske književnosti i istraživanja ranonovovjekovnog gradskog karnevala kao izvedbenog konteksta žanra maskerate, zaključit ćemo ovo istraživanje sažetim prikazom maskerate u hrvatskoj književnosti.

3. HRVATSKE MASKERATE I KARNEVAL

3.1. Tragovima ranonovovjekovnih karnevala

Kao izvedbeni žanr, maskerate nisu primarno pisane za čitatelje, primatelje teksta, nego za publiku, primatelje izvedbe. Izvorna publika pjesama pisanih u žanru maskerate nije kazališna publika ni publika koja sluša pjevača kako uz gusle ili neki drugi instrument izvodi poznate narodne pjesme. Maskerate su umjetne, autorski potpisane pjesme, i onda kad su do nas stigle bez navoda o autoru, a ne narodne ili pučke pjesme. Te umjetne pjesme, međutim, ispjevane su za pučko slavlje, i to za najveće pučko slavlje u godini: karneval. Zbog toga ćemo se nakon istraživanja u kojem smo bili usredotočeni na tekst okrenuti drugom važnom aspektu maskerate: karnevalu kao kontekstu izvedbe. Međutim, sva razmatranja izvan okvira zadanog činjenicom da proučavamo književne tekstove uvjetovana su tom polaznom točkom, kako piše američki teoretičar Stanley Fish: „Ako, na primjer, ‘razmišljam’ o odnosu između proučavanja književnosti i proučavanja povijesti, pravac mog razmišljanja – smjer u kojem se ono kreće – bit će uvjetovan činjenicom da mu je polazna točka proučavanje književnosti (i svega što ono podrazumijeva).“⁶³⁸

U istraživanju gradskih karnevala katkad ćemo morati zaći na sklizak teren nagađanja. Posebno se to odnosi na gradske običaje koji znanstveno zanimanje bude kasnije nego seoski, kako je istaknula naša slavistica i folkloristica Maja Bošković-Stulli: „Stereotipna predodžba o folkloru – o usmenome književnom stvaralaštvu, glazbi, plesu, običajima – povezuje se najčešće s pojmom starih seoskih tradicija; isključuju se suvremene pojave i isključuje se grad kao mjesto folklornog događanja.“⁶³⁹ To vrijedi i za renesansne karnevale koji se održavaju u gradovima i bivaju iskorišteni kao okvir za izvedbu maskerata.

Prije razvoja znanstvenog zanimanja za pučku kulturu, običaji i rituali koji pripadaju toj kulturi rijetko su bili predmet sustavnog istraživanja. Kako vrijeme prolazi, oni se mijenjaju, neki zamiru i gube se, a to predstavlja još jedan problem u istraživanju. Nije to pojava koja muči samo suvremene znatiželjnike koje zanimaju teme vezane za pučku kulturu poput ranonovovjekovnih gradskih karnevala. S tim se problemom susreo i Jacob Burckhardt, koji

⁶³⁸ Fish 1999: 106; „If, for example, I ‘reflect’ on the relationship between literary studies and the study of history, the course of my reflection – the direction it takes – will be a function of the fact that literary studies (and everything it presupposes) is its starting point.“

⁶³⁹ Bošković-Stulli 1991: 5

se već u drugoj polovici 19. stoljeća žalio kako stari običaji zamiru, a spektakl nestaje iz talijanskih karnevala, i zaključio: „Ono što od toga traje i danas bijedan je preostatak.“⁶⁴⁰

Izvori iz kojih ćemo pokušati saznati više o dalmatinskim ranonovovjekovnim gradskim karnevalima najčešće će se nas voditi u smjeru Dubrovnika. Podaci o karnevalima u drugim gradovima hrvatskog primorja još su oskudniji. „Prvi je podatak o splitskom karnevalu u pjesmi Marka Marulića *Poklad i korizma* ...“, navodi Ivan Lozica, ali „[d]ruga poznata splitska karnevalska vijest nalazi se tek u jednom mletačkom obredniku s početka 18. stoljeća.“⁶⁴¹ Što se sustavnih opisa karnevalskih običaja tiče, osim usputnih crtica kroničara i putopisaca ili posrednih izvora poput pravnih tekstova, sudskih spisa ili književnih djela, morat ćemo pričekati razvoj zanimanja za pučku kulturu i gradski karneval kao dio te kulture. Svjedočanstva suvremenika svode se na kratke crtice ili usputne opaske. O karnevalskim običajima južne Dalmacije u ranom novovjekovlju često doznajemo posredno, pa i iz propisa kojima se uređuje ponašanje za vrijeme karnevala. Riječ je, dakle, o izvorima kojima nije namjera opisati karneval kao društvenu pojavu. Sudski spisi često su takvo posredno vrelo podataka, pa i za najproučavaniji hrvatski gradski ranonovovjekovni karneval, onaj dubrovački: „Autori koji su pisali o odnosu dubrovačkih vlasti prema karnevalu gradili su svoja stanovišta na nizu zabrana koje čitamo u arhivskim spisima: zabrane prerusavanja, zabrane borbenih igara, zabrane maskiranja u kralja ili vladara, kažnjavanje grubih riječi izrečenih u pokladne dane, procesi zbog ismijavanja dužnosnika.“⁶⁴² Tako o karnevalima često saznajemo kroz zabrane, upoznajemo ih kroz negativ iz kojeg teoretičari, uz pomoć drugih izvora, mogu izraditi sliku koja će nam nešto reći o prirodi predmeta koji nas zanima.

Kad proučavamo vrijeme koje prethodi sustavnom i znanstvenom pristupu istraživanju pučke kulture, kad postavljamo pitanja o običajima općenito, pa tako i o problemu odnosa ranonovovjekovnog gradskog karnevala, maskerate kao pjesničkog žanra karnevala i društvenog poretka u gradovima u kojima su se karnevali održavali, nalazimo se u sličnoj situaciji kao i James G. Frazer na početku svog istraživanja religijskih običaja i obreda: „Iz tako oskudnih i šturih podataka nemoguće je izvesti rješenje problema. Preostaje vidjeti može li nas jedno šire istraživanje privesti ključu koji tražimo.“⁶⁴³

⁶⁴⁰ Burckhardt 1997: 368.

⁶⁴¹ Lozica 1997: 153.

⁶⁴² Lonza 2009: 342–343.

⁶⁴³ Frazer 2002: 12.

To šire istraživanje vodi se na manje-više skliskom terenu posrednih izvora i na stabilnijem terenu suvremene znanstvene analize i tumačenja takvih izvora, a vrlo ga često čine rekonstrukcija i ekstrapolacija. Uzmimo kao primjer propis koji zabranjuje maskiranim muškarcima da se u vrijeme karnevala približavaju vratima samostana, koji Petković citira iz *Zibaldonea*, djela isusovca Ivana Marije Matijaševića, poznatog pod talijanskim imenom Gianmaria Mattei, napisanog u 18. stoljeću.⁶⁴⁴ Kao prvo, možemo pretpostaviti da je takva zabrana donesena upravo zbog toga što su u vrijeme karnevala maskirane skupine muškaraca u svojim pohodima često zastajale i ispred vrata samostana. S obzirom na to da se okupljanje pred samostanima zabranjuje, možemo također pretpostaviti da je ponašanje takvih maskiranih skupina pred vratima samostana bilo na neki način nedolično. Takvu rekonstrukciju pozitiva iz negativa sada ćemo dopuniti nagađanjem na temelju općenitog poznavanja karnevalskih običaja pa ćemo zaključiti da su u vrijeme karnevala maskirane skupine možda pjevale, plesale, zabavljale okupljeno mnoštvo i izvodile razne šale. Dakle, zabrana o kojoj svjedoči Matijašević upućuje na zaključak da su maskirane skupine muškaraca hodale gradskim ulicama, zaustavljale se na određenim mjestima i izvodile razne nedolične šale. Ili, kako je to zamislio Petković, muškarci su, „zakrabuljeni, izvodili pokladne šale i recitovali ljubavne stihove i pred vratima manastira.“⁶⁴⁵

Postupak rekonstrukcije i ekstrapolacije možemo nastaviti zapitamo li se kakvi su bili ti ljubavni stihovi što su ih maskirani muškarci recitali po ulicama. Možemo pretpostaviti da nježne serenade vjerojatno ne bi nikoga uznemirile do te mjere da se uvede formalna zabrana. Dakle, možda se radilo o lascivnim stihovima. Na kraju, možda ćemo zaključiti da su muškarci na svojim pohodima po gradskim ulicama pred vratima samostana u vrijeme karnevala izvodili pjesme slične lascivnim maskeratama. Međutim, što dalje odmičemo tim putem, to teren na kojem se nalazimo postaje sve skliskiji i sve bliži čistom nagađanju. Ako se pak ograničimo samo na tekst i ne uzmemo u obzir odnos maskerata i karnevala, zanemarit ćemo važan aspekt tog karnevalskog izvedbenog žanra.

Možemo li iz samih tekstova saznati nešto o tome kako su se i kada izvodile maskerate? Iako maskerate nisu dramski tekstovi i stoga nisu praćene didaskalijama, one sadrže brojne naznake koje upućuju na izvantekstne izvedbene elemente. Na primjer, kada kazivači Nalješkovićeve pete pjesme iz *Pjesni od maskerate* mole adresate da pogledaju „gdje u gvozdijeh klopoćemo“ (stih 16, u: Nalješković 2005: 467), možemo pretpostaviti da su

⁶⁴⁴ Petković 1950: 23.

⁶⁴⁵ Isto.

izvođači upravo u tom dijelu izvedbe „zaklopotali“ nekim okovima koji su bili dio kostima. Kada Bruerovićevi zvjezdoznanci pozivaju gospođe da pogledaju njihove instrumente, možemo pretpostaviti da su izvođači bili opremljeni rekvizitima nalik astronomskim instrumentima koje su u tom trenutku pokazali gledateljima. U hrvatskim maskeratama također ćemo naći naznake o mjestu izvedbe. Na primjer, stare travarice predlažu ženama da ih pozovu „gore“ k sebi: „Tijem bolest ku mori i trud joj zadava,/ dozovi nas gori, časom bit će zdrava.“ (n.a. pjesma V., stihovi 25–26, u: Kolendić 1906: 12). Samo predstavljanje kazivača pjesama maski ujedno je i uputa izvođačima o tome kakvu masku i rekvizite odabrati.

Odgovor na pitanje gdje su točno maskirani izvođači izvodili maskerate ne moramo tražiti samo u tekstovima pjesama. Informaciju o tome nalazimo i kod Ivana Augusta Kaznačića koji spominje šaljive prizore što su se prikazivali na uličnoj pozornici u vrijeme njegova djetinjstva, u prvoj polovici 19. stoljeća, ali i pjesme što su se izvodile pod prozorima: „A u naše djetinjstvo možemo se spomenuti kad u najposljednje dane paklada (sic!) vrvio bi vaš puk, kao u *parterre*, po onoj širokoj ulici, koja produžavajući se od istočnijeg do zapadnijeh vrata od grada nepodobno nazivlje se *placom*, da iščekiva *Maškarate* u kojima izobražena mladost, uspeta po najveće na drvenijem podcima na kolima (*zatar*) prekaživala bi šaljive prizore od kojih ostaje nam primjer u *Čupama* i *Spravljenicama* Marka Bruerovića i mnogih drugih pjesama. Neki paka pješice stajali bi ispod prozora i hodili bi od kuće do kuće pod mnogovrsnijem preobraženjima predstavljajući ili pjevajući pjesme za maškarata. Toj vrsti spadaju *Zvezdoznanci* Bruerovića...“⁶⁴⁶ Na tragu spomenutih internih didaskalija iz različitih maskerata kao i svjedočanstva I. A. Kaznačića, možemo pretpostaviti da su maskirane družine u sklopu organiziranih karnevalskih zbivanja u Dubrovniku nastupale na drvenim uličnim pozornicama, ali i izvodile maskerate u manje formalnom kontekstu u kojem ulica pod prozorom odabranih primatelja izvedbe postaje karnevalska pozornica.

Prva pjesma iz *Pjesni od maskerate* sadrži naznaku o izvedbi u vrijeme „ovijeh svetac od poklada“ (stih 164, u: Nalješković 2005: 461). Na poklade kao vrijeme izvedbe posredno upućuje Sasinova maskerata *Mužika od crevljara* u kojoj se spominje dubrovačka tradicijska pokladna maska Bembelj. U završnoj strofi maskerate *Primalje*, kazivačice također spominju poklade:

⁶⁴⁶ Kaznačić 2005: 280.

Zato se nami

Slobodno svaka da,

Neka da 'e s vami

Pomoć se s čime

U ovo vrime

Budemo od poklada.⁶⁴⁷

(n.a., *Primalje*, stihovi 31–36)

Ipak, iako su maskerate karnevalski žanr, pjesme maski pisane za izvedbu u vrijeme karnevala, „riječ“ karneval u njima se ne javlja često. Možda je to tako zbog toga što maskerate nisu pjesme o karnevalu, nego pjesme maski u kojima maskirani izvođači ostaju maske do kraja izvedbe, kada se često raskrinkavaju besplatnom ponudom koja izlazi iz okvira komercijalne ponude zadanog maskom predstavnika profesija. Izvođači nastupaju pod maskama obrtnika, poljoprivrednika, trgovaca, proročica, travarica, primalja, i nisu tek bilo kakve „maškare“, maskirani sudionici karnevalskih zabava.

Razliku između maskerate i pjesme o maškarama možda će najbolje ilustrirati primjer i danas popularne pjesme *Maškare* (tekst je napisao Arsen Dedić pod pseudonimom Igor Krimov) koju su na Splitskom festivalu zabavne muzike 1962. izveli Anica Zubović i Marko Novosel. Ta pjesma, koju navodim po sjećanju, i danas se izvodi gotovo na svim „maškaranim tancima“ u okolini Rijeke. Umjesto maskirane družine ili samostalne maske, pjesmu pjevaju dva izvođača, muški i ženski, koji nisu maskirani. Pjesma opisuje karnevalsku situaciju sličnu zapletima komedija zabune, a strukturirana je u obliku dijaloga dvaju likova, žene i muškarca. Žena se obraća muškarcu i obavještava ga da je bila „u maškarama“, mimo njegova znanja. On na to odvrća da ju je odmah prepoznao u kostimu, „u vešti od lancuna“. Drugu strofu replike muškog lika izvide zajedno, kao refren u kojem se komedija zabune razjašnjava:

Maškare, ča mogu maškare,

S menon si se jubila u tami,

S maškarom, sa jednon maškarom,

I rekla si da ništa mi ne fali.

⁶⁴⁷ Stihovi pjesme *Primalje* preuzeti su iz izdanja *Pjesnici hrvatski XVI veka*. Razdjel prvi. Pr. I. Kukuljević Sakcinski. Narodna tiskara dra. Ljudevita Gaja. Zagreb. 1858. Numeracija stihova je moja

Uz to što ih povezuje karneval kao kontekst izvedbe, Dedićeve *Maškare* i renesansne maskerate imaju još nešto zajedničko: pripadaju popularnoj kulturi. Maskerate nisu pisane s intencijom da zahtjevnom čitatelju pruže estetski ili intelektualni užitak kompleksnog teksta, nego kao dio renesansne zabave koja uključuje različita karnevalska zbivanja, nastupe uličnih zabavljača, pučki teatar, plesove i slično.

Kao i citirana suvremena Dedićeva pjesma o maškarama, firentinske maskerate su izvorno također pisane za izvedbu uz glazbenu pratnju, što napominje i Petković: „U firentinskim bibliotekama sačuvane su note mnogih frivolnih maskerata, sa napomenama kada su bile pevane, često i sa podacima o pevačima. Međutim, o pevanju dubrovačkih pokladnih pesama nema skoro nikakvih vesti, bar ne pouzdanih. Ipak moguće je utvrditi da su dubrovačke maskerate, doista o karnevalima bile pevane.“⁶⁴⁸

Kako su maskerate pjesme pisane za izvedbu za vrijeme karnevala, to znači da razumijevanje izvedbenog konteksta može doprinijeti razumijevanju teksta i načina na koji je u njemu organiziran sadržaj, kao što smo vidjeli na primjeru deiktičkih čestica kojima se skreće pažnja publike na izvantekstne izvedbene elemente poput kostima ili erotokomičnih metafora koje izazivaju smijeh i zbog toga što tematiziraju spolnost u sklopu izvedbe koja se održava u javnom prostoru. Također, kako ističe Northrop Frye, odrediti način prezentacije teksta znači napraviti prvi korak u genološkom istraživanju: „Temelj rodovskih razlika u književnosti čini se da ima korijen u prezentaciji. Riječi se mogu glumiti pred gledaocem; mogu se izgovarati pred slušaocem; mogu se pjevati ili pjevno deklamirati; ili, mogu se napisati za čitatoca (sic!).“⁶⁴⁹ Maskerate nisu pisane za čitatelja. One su pisane za izvedbu, a možda i za izvedbu uz glazbu, slično kao i suvremena pjesma *Maškare*.

Izvedba talijanskih maskerata uz glazbu i danas se može doživjeti u Hrvatskoj zahvaljujući Ansamblu Responsorium iz Zagreba. Ansambl ne izvodi maskerate iz pera firentinskih autora, nego pjesme iz zbirke pjesama i notnih zapisa *Ghirlanda odorifera* (Venecija, 1612.) tiskane pod imenom Gabriella Pulitija. Međutim, franjevac, orguljaš i skladatelj Gabriello Puliti da Montepulciano (c. 1583. – 1642/3.)⁶⁵⁰ nije autor stihova tiskanih u toj zbirci. Puliti nije ispjevao nego uglazbio maskerate iz zbirke *Ghirlanda odorifera*. U svom radu *Le fonti poetiche delle maschere di Gabriello Puliti* (Ljubljana, 2000.) Gianmario Marizzi predstavlja popis pjesama iz Pulitijske zbirke i njihovih autora. Prema Marizziju koji je

⁶⁴⁸ Petković 1950: 124.

⁶⁴⁹ Frye 2000: 277.

⁶⁵⁰ V. Stipčević 2013.

istražio pjesme što ih je Puliti uglazbio i zatim dao tiskati, stihovi su uglavnom preuzeti iz zbirke *Le ventisette mascherate piacevolissime* (Venecija, 1603.) koju je napisao toskanski pjesnik Giulio Cesare Croce, a tu su i pjesme autora koji se češće spominju u kontekstu povijesti glazbe nego povijesti književnosti, Orazija Vecchija, Adriana Banchierija i Filippa Nicolettija.⁶⁵¹ Maskerate iz te zbirke koje danas izvodi Ansambl Responsorium upravo su preko glazbe posredno povezane s Hrvatskom. Naime, Puliti je svoju *Ghirlandu odoriferu* posvetio labinskom plemiću Tranquillu Negriju u vrijeme dok je radio kao orguljaš u Trstu, prije nego što je preuzeo položaj kapelnika i orguljaša u Labinu.⁶⁵²

Danas je dostupno i suvremeno izdanje Pulitijske zbirke *Ghirlanda odorifera* (Ljubljana, 2004.) koja ne sadrži samo pjesme u maniri firentinskih maskerata, nego i lirske ljubavne pjesme (*Amor, con ogni imperio e gran possanza, Il veder che voi siate, Amor è fatto a punto come il mare*). Maskerate iz *Ghirlande* uglavnom su pjesme kolektiva što je, ističe talijanski muzikolog Gianmario Merizzi, važno u glazbenom smislu: „‘Mi smo’ je tipični predikat kojim se maskerate otvaraju, često popraćen, prije naznake o pripadnosti društvenoj grupi, brojem (tri, četiri, pet) maskiranih [izvođača] što je, naravno, u izravnoj vezi s brojem glasova višeglasne skladbe.“⁶⁵³ Među kazivačima maskerata iz *Ghirlande* nalazimo sretno i nesretno udane žene, dimnjačare, vrtlare, razvojačene vojnike, pa i astrologe. Sve te kazivače susreli smo u maskeratama iz firentinskog korpusa, dok su nam kazivači koji se predstavljaju kao vrtlari i zvjezdoznanci poznati i iz hrvatskih maskerata. Neke su pisane na dijalektu (maskerata dimnjačara naslovljena *Olà bella brigada!*, maskerata zaljubljenih staraca *Vecchietti innamorai*). Za zbirku pjesama koje je posvetio plemiću Negriju, Puliti je odabrao duhovite maskerate, kako ističe Stipčević: „Mlade Labinjane vjerojatno su ludo zabavljali satirični, sarkastični i često lascivni Croceovi stihovi popraćeni Pulitijskom glazbom, dok su „neutješne udovice“ *Vedove sconsolate*, „loše udane žene“ *Donne mal maritate*, „grbavci“ *Gobbi*, „Nijemci“ *Todeschi* i „luđaci“ *Matti* izazivali veselje kod slušatelja.“⁶⁵⁴

Kao i Stipčević, o tome kako su uglazbljene talijanske maskerate primljene u Labinu možemo samo nagađati. Mnogo je toga vezano za pučku kulturu i narodne običaje, a naročito njihove drevne oblike, podrijetlo i značenje, ostalo nezabilježeno. Običaji koji su preživjeli i održali

⁶⁵¹ V. Merizzi 2000: 17–40.

⁶⁵² O životu i radu G. Pulitija v. Kokole 2007: 107–134, Stipčević 2013: 89–103.

⁶⁵³ Merizzi 2000: 21; „Noi siamo“ è il predicato tipico di esordio delle mascherate, cui si aggiunge spesso, prima dell’indicazione sociale, il numero (tre, quattro, cinque) dei mascherati che ha naturalmente un rapporto diretto col numero delle voci della composizione polifonica.“

⁶⁵⁴ Stipčević 2013: 92 – „Probabilmente i giovani di Albona si divertivano un mondo con i versi satirici, sarcastici e spesso lascivi del Croce abbinati alla musica di Puliti, mentre le *Vedove sconsolate*, le *Donne mal maritate*, i *Gobbi*, i *Todeschi* e i *Matti* suscitavano l’ilarità degli ascoltatori.“

se sve do danas kroz vrijeme su se mijenjali, osobito pod naletom snažnijih, novih, osvajačkih kultura koje su ponekad diplomatski zaodijevale stare rituale novim ruhom i novim značenjem, što se dogodilo i karnevalu mnogo prije nego što nastaju prve maskerate.

3.1.1. Različiti pristupi karnevalu

Znamo da je maskerata karnevalski pjesnički žanr koji nastaje i uživa veliku popularnost u renesansnoj Firenci, a zatim i u hrvatskoj renesansnoj književnosti. Međutim, kada pokušavamo razaznati povijesni razvoj karnevala sve do renesansnih gradskih karnevala kao izvedbenog okvira maskerate, naći ćemo se na mnogo skliskijem terenu. U literaturi možemo naći različite teze o podrijetlu i povijesti razvoja karnevala. Najistaknutija razlika između tih teza ogleda se u tome pridaju li autori veću važnost pretkršćanskim običajima ili pak kristijanizaciji koja je zahvatila dva velika godišnja ciklusa vezana za maskiranje, zimski i proljetni, koledarski i pokladni, povezavši ih s najvećih kršćanskim blagdanima, Božićem i Uskrsom.

Autori koji pridaju veću važnost običajima maskiranja prije snažne kristijanizacije povezuju karneval s rimskim luperkalijama i saturnalijama, a najpoznatiji zagovornik takvog pristupa je James G. Frazer. Luperkalije su „pastirski običaj, vezan uz čišćenje stada, jedan od najstarijih praznika rimskog kalendara, posvećen bogu Luperku“⁶⁵⁵ i u literaturi se vezuju za seoske poklade, dok se nastanak gradskih karnevala vezuje za saturnalijske, „praznik u čast boga plodnosti, simboličan povratak zlatnog doba Saturnove vlasti, (...) doba obilja bez rada.“⁶⁵⁶ Za Lozicu, taj pristup nije pouzdan: „Ali učenju kulturi Zapada nije vjerovati – pretjerano je sklona citiranju latinskih i grčkih izvora jer sebe smatra nasljednicom grčko-rimske antike – čiju je sliku uvelike sama konstruirala. Toj tradiciji pripadaju i hrvatski pisci koji spominju pokladne običaje. U Stulićevu i Mikaljinu rječniku uz riječi *poklade* ili *pokladi* navode se antičke svetkovine, spominje ih i Antun Karamaneo u opisu hvarškoga karnevala 1712. godine...“⁶⁵⁷

Folkloristički pristup formira se oko polovice 20. stoljeća, i to kao vrlo silovita opreka prvome, ako je vjerovati firentinskom profesoru Pietru Clementeu koji navodi da su se „neki folkloristi koji su djelovali između 1940-ih i 1960-ih strastveno (...) okomili na žilav utjecaj Frazerova djela“⁶⁵⁸ te ističe Baroja i Van Gennepa kao teoretičare koji u cijelosti odbacuju prvi pristup i zbog toga što saturnalijske pripadaju zimskom, koledarskom, a ne proljetnom i karnevalskom dijelu godine. Oni naglašavaju utjecaj kršćanstva na razvoj karnevala kakav i

⁶⁵⁵ Lozica 1997: 36.

⁶⁵⁶ Lozica 1997: 36.

⁶⁵⁷ Lozica 2007:193.

⁶⁵⁸ Clemente 1983: 21; „...alcuni folkloristi che hanno lavorato tra gli anni '40 e '60 si accaniscono con veemenza contro la tenace influenza dell'opera frazeriana...“

danas poznajemo – „radije smještaju genezu karnevala na polje kršćanstva i povezuju karneval s korizmom“⁶⁵⁹ – možda i zbog veće dostupnosti pisanih kršćanskih izvora u odnosu na pretkršćanska vrela. Za istraživanje južnodalmatinskih ranonovovjekovnih karnevala korisna su nam oba pristupa: pristup koji razmatra gradski karneval kao pojavu koja nastaje u ranom srednjem vijeku usporedo s razvojem i širenjem kršćanstva, a i srednjovjekovnih komuna, kao i pristup koji u karnevalu prepoznaje pretkršćanske elemente, posebno rimskih saturnalijske koje slave izobilje i odmor.

No, bez obzira na hipoteze o genezi karnevala, karnevali koji se održavaju u gradovima pripadaju fenomenu pučkog prazničkog slavlja koji po medievalistu Francu Cardiniju ima sljedeće karakteristike: on je zajednički, odnosno ostvaruje se u zajednici i kroz zajednicu, ciklički je i ludički, autonoman u odnosu na vanjske okolnosti i izvanredan. Slavlje je, piše Cardini, „izvanredno, odnosno izlazi iz okvira ponašanja ‘svakodnevice’, ali je, upravo zbog toga, nezamislivo bez istodobne prisutnosti dimenzije svakodnevice koja će ga odrediti priznajući ga kao nešto ‘drukčije od sebe’.“⁶⁶⁰

Suvremeni kristijanizirani karneval vezan je za predkorizmeno vrijeme. No običaj maskiranja ne pripada samo razdoblju neposredno pred korizmu, nego i božićnom vremenu kada se izvode kolede. Kolede su vezane za „običaj da grupice obilaze kuće pjevajući posebne pjesme i išući slastice...“,⁶⁶¹ međutim „od početnog naziva za darivanje postale su sinonimom prigodnog pjevanja po gradu i transformirale se u književno-glazbenu pučku formu.“⁶⁶² U tom obliku, kolede nalazimo i izvan božićnog vremena, a Petković ih povezuje s karnevalom: „O dubrovačkim predrenesansnim karnevalima behu pevane, pored balata, kolede, satirične, šaljive, ponekad i ljubavne. Popevali su ih pred kapijama uglednih znanaca ‘koledari’, iskićeni, i maskirani kao ‘čarojci’, koji su te pesme pevali o pokladama, po našim primorskim kotarima.“⁶⁶³

Karneval je predkorizmeno doba, prijelazno vrijeme rezervirano za slobodnije ponašanje prije strogosti korizme, za pretjerivanje nasuprot odricanju i za naglašenu društvenost karnevalskog slavlja nasuprot osami. Ciklus je to koji je počinjao „od Sedamdesetnice (Septuagesima),

⁶⁵⁹ Clemente 1983: 22; „...preferiscono collocare la genesi del carnevale nell'area della cristianità e legare il carnevale alla quaresima...“

⁶⁶⁰ Cardini 2004: 19; „...straordinario, esce cioè di quadri comportamentali del ‘quotidiano’ ma è impensabile, proprio per questo, senza la compresenza d'una dimensione quotidiana che, ammettendo un 'diverso da sé', lo qualifichi.“

⁶⁶¹ Lonza 2009: 338

⁶⁶² Isto.

⁶⁶³ Petković 1950: 22.

devete nedjelje prije Uskrsa, koja je mogla pasti između 18. siječnja i 12. veljače; nerijetko se uzimalo da otada počinju poklade, koje vrhunac dostižu uoči korizme.⁶⁶⁴ Opreka između poklade i korizme tematizirana je i u Marulićevoj pjesmi *Poklad i korizma* koja se može čitati na nekoliko razina značenja od doslovnog do alegoričkog, kako zaključuje Fališevac, pa i kao sukob suprotstavljenih načela pokladnog pretjerivanja i korizmenog odricanja: „Jedan je smisao doslovan – to je onaj smisao djela koji je eksponiran u prvom dijelu i u kojem se prikazuje borba prsa o prsa personificiranih junaka Poklada i Korizme i njihovih simboličnim imenima označenih vojnika-fratara, koji jasno suprotstavljaju dva svijeta, dva načela, dva principa, dvije ideje kršćanske teologije: poklad i korizmu.“⁶⁶⁵

U svom istraživanju karnevalskih i korizmenih običaja u renesansnoj Firenci, Giovanni Ciappelli zaključuje kako je nemoguće definirati karneval u obliku koji je poprimio u srednjem vijeku osim u odnosu prema korizmi, dakle unutar okvira zadanih kristijanizacijom, bez obzira na „njegove drevnije korijene i ‘metatemporalne’ valencije...“⁶⁶⁶ Ističe da je etimologija riječi korizma, talijanski *Quaresima*, jasna. Naime, riječ korizma potječe od latinskog izraza *quadragesima dies*, što znači četrdeseti dan, a prvi se put javlja u petom kanonu Nicejskog sabora iz 325. g. koji propisuje da biskupi moraju održati prvu godišnju sinodu prije korizmenog vremena, „prima della ‘quarantesima’“⁶⁶⁷, a to vrijeme označuje razdoblje osame ili duhovne obnove u trajanju od četrdeset dana po uzoru na Isusov boravak u pustinji. Jedna od glavnih odlika tog razdoblja osame bilo je odricanje, posebno odricanje od hrane. Iako se izraz „quarantesima“ kao oznaka za vrijeme duhovne osame i askeze prije Uskrsa javlja već 325. na saboru u Niceji, na kojem je određeno „da Uskrs pada u prvu nedjelju iza uštapa nakon proljetnog ekvinocija“, sam početak korizme utvrđen je tek na saboru u Beneventu 1091.: „Na njemu je srijeda nakon Pedesetnice određena za početak četrdesetdnevnog posta, korizme. Nedjelja, ponedjeljak i utorak prije Čiste srijede (Pepelnice) postali su time zadnji i najvažniji dani karnevala.“⁶⁶⁸

Korizma je u renesansno vrijeme strogo poštivana i u Dubrovniku. Filip de Diversis opisuje podnevnu misu u korizmeno vrijeme „kojoj nazoči većina vlastele, i boljih, odnosno bogatih pučana obaju spolova premda su ujutro slušali tihu misu...“⁶⁶⁹ U poštivanju korizmene strogosti posebno se ističu Dubrovkinje. De Diversis bilježi: „...u vrijeme korizmenih

⁶⁶⁴ Lonza 2009: 338 – 339.

⁶⁶⁵ Fališevac 2007: 119.

⁶⁶⁶ Ciappelli 1997: 33; „...le sue origini più antiche e le sue valenze 'metatemporal'...“

⁶⁶⁷ Ciappelli 1997: 31.

⁶⁶⁸ Lozica 1997: 23.

⁶⁶⁹ De Diversis 2004: 92.

pobožnosti nećeš vidjeti nijednu, ni staru ni mladu, da hoda otkrivene glave. Revnije od drugih gospođa koje sam igdje vidio pohađaju službu Božju i hodočaste zbog oprosta, ne mareći ni za kakav napor na kamenitom ili brdovitom putu.“⁶⁷⁰ Poklade završavaju Pokladnim utorkom, a korizmeno vrijeme otvara Čista srijeda ili Pepelnica. Pokladni utorak službeni je kraj karnevalskog ludovanja, a Pepelnica označuje službeni povratak stroge društvene kontrole i samokontrole: „Za dubrovačke institucije taj dan je bio praznik kako bi se moglo poći u crkvu na obred blagoslova pepela, napravljenog od spaljenih grančica s prošlogodišnje Cvjetnice, i pepeljenje.“⁶⁷¹

Ako su korizma i karneval od ranog srednjeg vijeka nadalje međusobno uvjetovani i snažno povezani, „fortemente interconnessi“,⁶⁷² što je posljedica kristijanizacije, i ako korizma predstavlja osamu i odricanje, tada je karneval opreka korizmenom odricanju. To je vrijeme veselog pretjerivanja i dozvoljene raspojasanosti u kojem i izvođači erotokomičnih pjesama nastupaju javno, na gradskim ulicama pred karnevalskom publikom. Karnevalska sloboda ipak nije bez granica. Karneval je, kako naglašava Lozica, ritualizirani nered i kontrolirana sloboda: „Karneval uključuje ritualizaciju i nereda i reda, to je prividno ahistorični, izvanpovijesni period godine, tradicijom omogućena i uvjetovana (iako samo simbolička) godišnja pobjeda cikličkoga poimanja vremena nad linearnim, povijesnim vremenom vladajućega poretka. Pobjeda nije zbiljska — to je inscenirana, glumljena pobjeda. Karnevalska sloboda strogo je kontrolirana. Zapravo je to samo predstava slobode, umnogome slična kazališnoj predstavi.“⁶⁷³

U svjedočanstvima o dubrovačkom karnevalu prije renesanse prepoznatljivi su i elementi koji prethode kristijanizaciji. Na primjer, o pretkršćanskim tragovima u sklopu južnodalmatinskih karnevala saznajemo i posredstvom Petkovića koji prenosi sljedeći Appendinijev opis dubrovačkih poklada: „U predrenesansno vreme, Dubrovčani su o pokladama izvodili šalu iz paganske vere svojih prasedilaca, prikazivali su u svojim maskama božanstva kojima izgled behu našli očuvane na starim bronzama i uresima. U maskaradi kožuhara, praćena bubnjem i tuljenjem lovačkog roga, išla je ogromna ptica sa konjskom glavom, i zastrašivala svetinu rastvarajući čeljusti. Za njom je poigravala nimfa u beloј haljini, sa vencem na glavi, i pan sa lozinim pupoljcima u kosi, ušiven u čupavu odeću, punu starih lisičjih repova. ‘Amor’ je pred kraj karnevala predvodio po ulicama krojače, maskirane u pastire. Sredinom proleća, u

⁶⁷⁰ Isto.

⁶⁷¹ Lonza 2009: 343.

⁶⁷² Ciappelli 1997: 45.

⁶⁷³ Lozica 2007: 200.

povorci obučara, išao je po gradu i predgrađu faun, iskićen svakovrsnim lišćem i cvećem i ovijen blavorima.“⁶⁷⁴ Taj slikovit opis dubrovačkih poklada pokazuje da povorke družina maskiranih obrtnika nisu strani element uvezen iz firentinskih renesansnih karnevala, nego dio pokladnih zbivanja u Dubrovniku u vremenu prije renesanse i prije maskerata. Nakon ulaska maskerata u hrvatsku književnost, povorkama obrtnika pod maskama pastira pridružuju se družine izvođača koji pod maskom obrtnika za vrijeme karnevala obilaze grad i izvode erotokomične pjesme. Obučari spomenuti u opisu predrenesansnog dubrovačkog karnevala predstavljeni su kao kazivači u Sasinovoj maskerati *Mužika od crevljara*.

U navedenom opisu poklada u Dubrovniku prepoznajemo i tragove klasičnog panteona s Amorom, nimfama i panovima. Spomenuta ptica s konjskom glavom vjerojatno je tradicijska maska poznata kao Turica. U sklopu starih dubrovačkih karnevala, kao i drugih svečanosti poput proslave dana sv. Vlaha, Turica se pojavljivala zajedno s drugim maskama: „Turica nije *balala* samo na Sv. Vlaha, nego u čitavom razdoblju od Parčeva dana do kraja poklada,“ ističe Nella Lonza i dodaje kako, u svjetlu saznanja da se Turičina pratnja financirala iz gradskog proračuna, Appendinijeva tvrdnja „da Turica s pratnjom obilazi gradom ‘po nalogu vlasti’ djeluje uvjerljivo.“⁶⁷⁵

S obzirom na to da u kontekstu hrvatskih maskerata promatramo ranonovovjekovne gradske karnevale s posebnim naglaskom na Dubrovniku, zanima nas karneval nakon kristijanizacije, nakon što je Crkva kreirala korizmu kao antitezu karnevalu i odredila joj mjesto u godini, neposredno nakon karnevala. Na crkveni utjecaj na karneval podsjeća i Burckhardtova teza o povezanosti srednjovjekovnih crkvenih procesija i trijumfa, koje smo spominjali kao drugi veliki firentinski izvedbeni žanr vezan za karneval: „Iz procesija se u talijanskim gradovima (...) razvija *trionfo*, to znači kostimirani ophod na kolima i pješice, isprva pretežno duhovnog, a onda sve više svjetovnog značenja.“⁶⁷⁶ Povorke obrtnika, nastupi tradicionalnih maski i gradskih glazbenika dio su službenog i ceremonijalnog lica dubrovačkog karnevala koje se pokazuje u nazočnosti najviših predstavnika gradskih vlasti i na trošak gradske blagajne.

⁶⁷⁴ Petković 1950: 21.

⁶⁷⁵ Lonza 2009: 344–345.

⁶⁷⁶ Burckhardt 1997: 368.

3.1.2. Vrijeme karnevala kao kazališna sezona

U ranonovovjekovnom Dubrovniku, vrijeme karnevala nije rezervirano samo za izvedbe maskiranih družina, nego i za kazališne predstave. Povezanost karnevala i kazališta u hrvatskoj kulturi vrlo je čvrsta, kako navodi Nikola Batušić: „...razdoblje u kome su u hrvatskom kazalištu sve do pojave profesionalizma, dakle do 1840. god., koncentrirana sva bitna scensko-izvedbena zbivanja, pada gotovo uvijek u poklade...“⁶⁷⁷

Kazališno izražavanje uopće bilo je u renesansno vrijeme, a i kasnije, čvrsto vezano s karnevalom: „Pokladna veselja, maskare, njihove šale, zabadanja, raspojasane pjesmice i male dijaloške scene činili su pozadinu dubrovačkog renesansnog kazališta i događali se oboje u isto doba godine...“⁶⁷⁸ Vrijeme maskiranja bilo je istoznačnica za kazališnu sezonu, što se izrijekom navodi u nekim djelima renesansne hrvatske književnosti. Prolog iz *Dunda Maroja* Marina Držića tako sjajno ilustrira povezanost karnevala, pučkih zabava i kazališta u renesansnom Dubrovniku da je postao gotovo neizbježan u literaturi o hrvatskim karnevalima, a tu ćemo „žanrovsku“ konvenciju i mi poštivati:

„Ma ovo vrijeme od poklada budući da od starijeg našijeh odlučeno na tance, igre i veselja, i vidjevši se našoj družini od Pometa ne puštat proć poklade bez kojegodi feste ili lijepe ili grube, stavili su se za prikazat vam jednu komediju koja, ako i ne bude toliko dobra i lijepa, ali su ove žene lijepe koje ju će gledat, i vi dobri koji ju ćete slušat.“⁶⁷⁹

Prema suvremenom teatrologu Borisu Senkeru, *Prolog* pokazuje „da Držić i njegova družina s jedne strane shvaćaju svetkovanje karnevala kao mudro ustanovljenu i obvezujuću tradiciju, a druge strane sebe podosta izravno proglašavaju suodgovornima za njezino održavanje i ovlaštenima za, recimo tako, proizvodnju jednog razmjerno nogo oblika pokladne zabave –kazališta...“⁶⁸⁰ Glumačke družine poput Držićeva *Pometa* svojom su kreativnošću uveseljavale pokladna slavlja i druge svečanosti izvodeći komedije, pjesme i razne šale. Prema Nikoli Batušiću, one izrastaju i iz karnevalskih ophodnji: „Očito je da će se korijenje oblikovanja naših prvih glumačkih družina morati potražiti i u ovakvim spontanim oblicima okupljanja...“⁶⁸¹

⁶⁷⁷ Batušić 1995: 15.

⁶⁷⁸ Jelača 2009: 207.

⁶⁷⁹ M. Držić 1930: 259.

⁶⁸⁰ Senker 2009: 154.

⁶⁸¹ Batušić 1978: 31.

Takve su glumačke družine činili uglavnom plemići kojima je naobrazba omogućivala dramsko i glazbeno izražavanje, ali i pučani, po uzoru na vlastelu. U vrijeme kada je živio i stvarao pučanin Nikola Nalješković, autor *Pjesni od maskerate*, i kada je djelovala družina *Pomet*, „[g]lumačke družine okupljale su mlade pučane, pa su već zbog toga bile odiozne vlasti, pogotovo stoga što u tekstovima nije manjkalo žalaca protiv uprave.“⁶⁸² Siromašniji pučani imali su svoje družine poput bratovštine kožuhara koje su također sudjelovale u pokladama, ali za njih je to bila ceremonijalna obveza, a ne prigoda za kreativnu glumačku kreaciju i zabavu.

Od poznatih autora hrvatskih pjesama maski, dramske tekstove pisali su autori maskerata po firentinskom obrascu: Vetranović, Nalješković i Sasin, kao i Bruerović.

Uz mitološku igru *Orfeo* i pet prikazanja,⁶⁸³ Mavro Vetranović je napisao i dva pastirska prizora, a elementi pastore naglašeni su i u njegovim maskeratama *Dvije robinjice* i *Pastiri*. Slobodan Prosperov Novak je pokazao da su Vetranovićevi pastirski prizori ključna prijelomna točka u razvoju obrade motiva robinje u hrvatskoj dramskoj književnosti: „On, Vetranović, dakle, uviđa dramatičnost i osjeća da je prizoru potreban klimaks u razrješenju koje mora doći, a tako je bilo i u prikazivanju svih starih pučkih moreški, iz oslobođenja zarobljene djevojke. Vetranović stoga po prvi put uvodi u dramske robinje protagoniste – oslobodioce.“⁶⁸⁴

Pjesnik koji je ispjevao *Pjesni od maskerate* u hrvatskoj je književnosti možda bolje poznat kao komediograf, autor ukupno sedam komedija. Mihovil Kombol istaknuo je da upravo komedije ili farse najbolje odgovaraju senzibilitetu Nikole Nalješkovića: „Više nego izleti u carstvo mašte odgovaralo je njegovim sklonostima promatranje svakidanje stvarnosti, kakva nam se prikazuje u njegovim komedijama, bolje reći farsama, jer nijedna od njih nije pisana u stilu klasicističkih komedija njegova doba.“⁶⁸⁵ Vezano za Nalješkovićeve maskerate, najzanimljivija nam je *Komedija IV.* koja se otvara prologom s najavom dramske radnje. Fabula je sljedeća: četiri mladića u bijegu pred gusarima traže svoju družbu, susreću vilu koja im otkriva da njihovi izgubljeni drugari provode vrijeme u radosti s vilama u šumi, dvije družine od četiri mladića se ponovno sreću. Komedija završava zajedničkim plesom. Mladići se predstavljaju u odgovoru vili na pitanje odakle su došli:

⁶⁸² Janeković-Römer 2003: 35.

⁶⁸³ V. Batušić 1978: 34 –39.

⁶⁸⁴ Prosperov Novak 1976: 193.

⁶⁸⁵ Kombol 1961: 149.

Pokli nas to prašaš, gospodje izabrana,
mi ti smo, neka znaš, dalecijeh iz strana,
prišli cječ uzroka prigorke ljubavi...

(N. Nalješković, *Komedija IV.*, stih 63, u: Nalješković 2005: 388)

U toj kratkoj komediji koja nije u cijelosti očuvana, mladići jadikuju zbog izgubljene slobode, žale se na okrutne gospođe i traže ljubaznije gospodarice:

Mi ljubav služiti spravni smo sa svu moć,
neg je trud cviliti ovako dan i noć.
Ištemo zatoj svud gospoje i vile,
ke službu i naš trud rado bi primile.
Najliše er platu nijedan ne gleda
u srebru i zlatu da nam se za toj da...

(N. Nalješković, *Komedija IV.*, stihovi 87–93, u: Nalješković 2005: 390)

U kontekstu *Pjesni od maskerate*, ljubavna služba i patnja su erotokomične metafore. U *Komediji IV.*, izvan maskeratnog konteksta i bez smjernica za alegorezu kakve u Nalješkovićevu ciklusu maskerata zadaju uvodna pjesma vraga i dvije pjesme u kojima se najavljuje čin spaljivanja koji označuje masturbaciju, jadikovke i ponude ljubavne službe su nekarnevalizirana topika udvorne ljubavne poezije. To vrijedi i za završnu repliku mladića, pisanu u formi pjesme s refrenom (stihovi 110–149, u: Nalješković 2005: 392) u kojoj nalazimo varijaciju maskeratne formule „dan, noć“ izvan karnevalske pjesme:

Ino rijet mi ne želimo,
neg da vam smo vjerne sluge.
Ne gledamo dnevi duge
ni također zimne noći.

(N. Nalješković, *Komedija IV.*, stihovi 144–147, u: Nalješković 2005: 392)

Kako navodi Prosperov Novak, *Komedija IV.* „na način maskerate u manirističkom sfumatu i u stotinjak stihova“⁶⁸⁶ predstavlja dramsku radnju kroz dijalog mladića koji bježe pred gusarima s vilom.

Antun Sasin je napisao tri dramsko-scenska djela: jednočinku *Malahna komedija od pira* i dvije pastirske igre, *Filide* i *Flora*. Za izvedbu u kazalištu, izvan konteksta renesansnog karnevala kojim se ovdje primarno bavimo, Marko Bruerović je, koliko je danas poznato, napisao i nekoliko dramskih djela na hrvatskom jeziku, poput komedije *Vjera iznenada* i farse *Pilarska kolenda*. Spomenut ćemo i dramske prizore *Dubrovačke sluškinje* i *Povraćanje iz Carigrada* koje je po uzoru na Bruerovićeve maskerate Čupe i *Spravljenice* napisao Antun Kaznačić u 19. stoljeću, kao i njegov dramski prizor *Rukotvorci* podnaslovljen: „Razgovor za maškarate medju šavcom, crevljarom, klobučarom, marangunom i barbierom.“⁶⁸⁷ Na osnovu danas poznatih podataka i dostupnih izvora, ne možemo biti sigurni jesu li se ti dramski prizori za vrijeme karnevala doista i izvodili. U tom kontekstu moramo spomenuti i lik Jeđupke u komediji *Tripče de Utolče* Marina Držića, kao i lik Vlahinje u komediji *Vlahinja* Ivana Parožića, mada takva djela u ovom radu nismo razmatrali u skladu sa zaključkom suvremenog povjesničara književnosti Milovana Tatarina: „Žanrovskih karakteristika maskerate *Vlahinja* nema: nije organizirana kao monolog maske koja nekomu priroče sudbinu, daje savjete ili nudi usluge.“⁶⁸⁸

Gradski karnevali otvaraju sezonu kazališnih predstava i pretvaraju grad u pozornicu za ophodnje maskiranih povorki, izvedbe karnevalskih pjesama, nastupe maškara, pa i za šale, podvale i slobodnije ponašanje kakvo maska omogućuje onome tko se pod njom skriva. Kako navodi Senker: „Nema, dakako, nikakve dvojbe o tome da se Držić i njegova družina, sve ako su to i željeli, ni prostorno ni vremenski nisu mogli distancirati od pokladnog slavlja u Dubrovniku jer su im karneval i pirovi bili jedina prigoda da se pozabave dramom i glumom u javnim i privatnim prostorima koji su im bili stavljeni na raspolaganje...“⁶⁸⁹ S maskeratama i spolnost postaje „izreciva“ u vrijeme karnevala, ali ta velika karnevalska tema ostaje prerusena, skrivena iza metafore, čak i u pjesmama koje se izvode pod „zaštitom“ maske. Karneval pretvara cijeli grad u karnevalsku pozornicu na kojoj maskirani izvođači uprizoruju i izvode različite prizore tipične za karneval: maškare se udvaraju prolaznicima, strašne

⁶⁸⁶ Prosperov-Novak 2008: 94.

⁶⁸⁷ Kaznačić 1879: 111

⁶⁸⁸ Tatarin 2014: 807.

⁶⁸⁹ Senker 2009: 157.

maske napadaju i plaše okupljene, maskirane družine pjevaju, plešu i sviraju. Među svim tim karnevalskim zbivanjima svoje mjesto nalaze i prizori koji tematiziraju spolnost.

Razlika između karnevalske i kazališne izvedbe nestaje kad se maskirani izvođači izdvajaju od karnevalske publike i kad se scena uprizoruje na posebnoj pozornici udaljenoj i odvojenoj od gledatelja. Unutar zajedništva karnevalske publike i izvođača tada se počinju formirati zasebne odrednice karakteristične za kazalište kao pozornicu za glumce, a ne za karneval kao pozornicu za maske: „U takvim se okolnostima zabave, plesa, improvizirane pokladne šale, (...) postupno javljaju bitna određenja glumišnoga u tom zajedništvu, a to su sve više definirana mjesta prikazbe, jasne strukture glumišno-predstavljačkih udruživanja i nedvosmisleni odnosi na relaciji prikazivači gledatelj.“⁶⁹⁰

Kao izvedbeni žanr, maskerata je bliža dramskom tekstu nego pjesme uloge kao što su *dramatic monologues* jer je namijenjena uprizorenju. Koliko danas znamo, izvođači su maskerate pjevali, pa i u vrijeme izvan karnevala. Ipak, upravo je pokladno vrijeme često bilo jedino vrijeme u godini kada su izvođači smjeli izvoditi pjesme maski pod maskama, i to bez straha od kazni. Naime, kako saznajemo od Lozice, „maskiranje je bilo sasvim zabranjeno 1533, 1534, 1535, 1538, 1539, 1548 i 1549. godine, a bilo je dopušteno isključivo na pokladne dane 1541, 1542, 1544, 1545 i 1547. godine.“⁶⁹¹

Muške družine činile su sastavni dio gradskog karnevalskoga i prazničkog života. Njima su uglavnom namijenjene brojne zabrane nepriličnog i nasilnog ponašanja koje istraživačima karnevala na jadranskoj obali služe kao negativ iz kojega se može razviti slika karnevalske zbilje: „Družine, u kojima su se okupljeni mladići osjećali sigurnijima u mrakom obavijenu gradu, djelovale su osobito u vrijeme karnevalskih sloboda, kada su maskirane obilazile Grad, ali i sudjelovale u pripremi komedija i drugih šaljivih događanja kojima su se oduševljavali dubrovački stanovnici.“⁶⁹² Aktivnosti tih muških družina dvojake su, imaju lice i naličje. S jedne je strane kreativnost, „sklonost drami (i uopće verbalnoj sastavnici izraza)“⁶⁹³ koju Lozica izdvaja kao tipičnu karakteristiku gradskih karnevala, a s druge je strane nasilje i razvrat, o čemu svjedoče brojne zabrane i sudski spisi.

Stroge kazne za izgrede bile su dio odgojnih mjera za buduće vladare: „Vlast nije pokušavala spriječiti mladičko okupljanje, smatrajući to dječaćkim i mladićkim oduškom koje će proći.

⁶⁹⁰ Batušić 1978: 31.

⁶⁹¹ Lozica 1997: 184

⁶⁹² Stojan 2007: 128.

⁶⁹³ Lozica 2007: 192.

Nasuprot tome, kazne za prekršaje zakona bile su stroge, pa su vlasteoski mladići često završavali u tamnici zbog uličnih ispada i neslanih šala. Takve su kazne bile dio pouke, koju su morali primiti kako bi se pristali prilagoditi poželjnom okviru vlasteoskog života.“⁶⁹⁴

3.2. Granice slobode: subverzija i afirmacija

U renesansi, kao i danas, središnja svečanost u Dubrovniku bila je *festa* svetog Vlaha koja se slavi 3. veljače. Proslava dana zaštitnika grada pada u pokladno vrijeme. Svečana povorka koja se održavala povodom te proslave bila je strogo kontrolirana i koreografirana, kako saznajemo od Ivana Lozice: „... državna svetkovina sv. Vlaha, vremenski smještena u kritičnome razdoblju karnevala, morala je biti strogo nadzirana, koreografirane oružane postrojbe morale su pokazivati snagu Republike, pazilo se da *Turica* ili obijesne družine pučkih mladića slučajno ne pojedu kneza i vlastelu...“⁶⁹⁵

U suvremenom prijevodu Zdenke Janeković-Römer možemo čitati kako Filip de Diversis u svom *Opisu slavnoga grada Dubrovnika* iz 1440. (Zagreb, 2004.; puni izvorni naslov glasi *Situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum inclytæ civitatis Ragusii ad ipsius senatum descriptio*) prikazuje prvu i najvažniju godišnju procesiju u Dubrovniku koja se održava 3. veljače, na dan sv. Vlaha: „Prva jest procesija koja biva na treći dan Kalenda u veljači u čast svetoga Vlaha, zaštitnika ovoga grada. Prigodom te svečanosti čini se mnogo toga vrijednoga preporuke. Prvo prilaze oni koji budno čuvaju grad (...) Potom svi obrtnici, ma kojeg položaja bili, čak i mesari, idući u četi po dvojica u redu, donose voštanice i upaljene svijeće u crkvu svete Marije (...) Gospodin rektor sjedi pod lukovima Dvora među liječnicima (...) Postrance stoje drugi stranci s plemićima iz Malog vijeća i Vijeća umoljenih, koji su dužni prisustvovati procesiji (...). Poslije ručka, pak, gospodin knez poziva mladu vlastelu oba spola i zapovijeda da se prirede kola i vesele zabave, uz svirku truba i frula, da, kao što su jutro posvetili spasu duše, vrijeme poslije objeda posvete radosti i ugodi tijela. Katkada, pak, muška mladež na konjima s kopljima juriša na ovješeni srebrni prstenac, osvaja ga.“⁶⁹⁶ Prema tom opisu, procesija u čast zaštitnika grada može se podijeliti na dva dijela:

⁶⁹⁴ Janeković-Römer 1999: 186.

⁶⁹⁵ Lozica 2007: 202.

⁶⁹⁶ De Diversis 2004: 93 – 94.

jutarnja svečana ceremonija koja uključuje mimohod gradskih obrtnika pred predstavnicima vladajućeg staleža i popodneвно opuštanje uz glazbu, ples i igre za mlade plemiće.

Lozica napominje kako karneval ima dvojnu prirodu: magijsku i kritičku. Ona magijska, vezana za ritam godine, život na selu, stočarsku i poljoprivrednu kulturu, smrt i obnovu prirode, prisutnija je u seoskom karnevalu. „Po najuočljivijem elementu, ophodnicima sa zvonima (koji pripadaju stočarskome, pastirskome svijetu Sredozemlja) mogli bismo ga nazvati i *luperkalijskim* tipom karnevala.“⁶⁹⁷ Seoski, luperkalijski, magijski karneval vezan je za rituale plodnosti, pročišćavanja, žrtvovanja i istjerivanje zime. Ophodnje zvončara sa šesirima od cvijeća ili pod maskama iscerenih čudovišta s ovnujskim ili kravljim rogovima, prekrivenih ovčjim kožusima, opremljenih teškim i glasnim zvonima, primjer su povorke maski karakteristične za seoske karnevale.

S druge su strane gradski karnevali. U literaturi se gradski karnevali nazivaju kritičkima, ali i saturnalijskima jer se njihovo podrijetlo vezuje iz starorimske saturnalijske. Umjesto ophodnji zvončara i sličnih tradicijskih maski, karnevalska publika renesansne Firence imala se priliku svake godine za vrijeme karnevala diviti spektakularnim izvedbama trijumfa u kojima je sudjelovalo nekoliko stotina izvođača s alegorijskim kolima na kojima su se vozile maske božanstava iz klasičnog panteona. Prema Lozici, gradske karnevale odlikuju karnevalske družine, alegorijska kola, maskirani plesovi, književna produkcija i slični sadržaji. Gradski, saturnalijski ili kritički karneval „češći je u urbanim sredinama i čvrsto povezan s idejom društvenog reda“,⁶⁹⁸ a ne s idejom prirodnog reda i slijeda godišnjih doba koja je žarište seoskih poklada.

Kakav je to društveni red koji nalazimo u renesansnom Dubrovniku i kakvo mjesto zauzimaju kazivači i autori maskerata u tom poretku?

U vrijeme kada se u hrvatskoj književnosti javljaju maskerate, u Dubrovniku vlada stroga staleška podjela uspostavljena još u srednjem vijeku. Osim klera, „[s]tanovništvo u gradovima bizantske Dalmacije već se u 11. stoljeću dijelilo na dva glavna sloja u *maiores* i *minores*, u ‘veće’ ili plemstvo i ‘manje’ ili puk. (...) U tijeku 12. stoljeća u gradskim se društvima pojavljuju novi pripadnici istaknutog sloja što će već potkraj toga stoljeća biti nazvani plemićima (*nobiles*) ili plemenitim građanima (*nobiles cives*).“⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Lozica 2007: 192

⁶⁹⁸ Lozica 2007: 192.

⁶⁹⁹ Šanjek 2003: 277–278.

Preimenovanje staleža ili preobrazba velikih u plemenite, iz *maiores* u *nobiles*, predstavlja prijenos sa značenjskog polja imovine i ekonomske moći na značenjsko polje moralnosti. U toj leksičkoj metamorfozi, bogati se pretvaraju u dobre i plemenite. Kako objašnjava Zdenka Janeković-Römer, to nije bilo slučajno: “U političkoj misli humanizma i renesanse vizija države i vlasteoskog staleža bila je moralistička. (...) U državi koja je počivala na ideji o građanskom sporazumu i vrlinama nije se moglo dopustiti relativiziranje društvenih i moralnih vrijednosti. Moralna sastavnica morala je biti konstitutivna u političkom djelovanju.”⁷⁰⁰ U skladu s tim, pristup vlasti u Dubrovačkoj Republici imali su samo *nobiles*, a zatvaranjem Velikog vijeća 1332. onemogućeno je stvaranje novog plemstva. Nakon te presudne godine, ma koliko bili imućni, pučani više nisu mogli postati vlastela i stoga nisu mogli sudjelovati u tijelima vlasti. Da su se u zbiljskom Dubrovniku u vrijeme kada je živio i stvarao Vetranović zaista nastanili stvarni trgovci nalik onima koji su predstavljeni kao kazivači maskerate *Trgovci Armeni i Indijani*, oni ne bi mogli postati pripadnici vladajuće elite u Dubrovniku, bez obzira na bogatstvo koje bi sa sobom donijeli.

Stroga podjela političke moći u Dubrovniku znači da gradom vlada isključivo vlastela, na čelu s knezom. Punoljetni sinovi plemićkih obitelji ulazili su u Veliko vijeće i svake su godine među sobom birali članove dubrovačkog Senata ili Vijeća umoljenih i članove Malog vijeća, izvršnog tijela Senata koje je obavljalo razne upravne i slične poslove. U 15. stoljeću, najmoćnije tijelo u Dubrovniku bio je Senat koji je, kako to sažeto opisuje Damir Grubiša, „obavljao faktičke dužnosti vlade, odlučujući o najvažnijim pitanjima unutarne i vanjske politike, obavljajući upravne i sudske poslove. Senat je vodio i trgovačku politiku, određivao poreze i carine, imenovao poslanike i konzule i postupno preuzeo na sebe i zakonodavnu djelatnost.”⁷⁰¹ Veliko vijeće biralo je kneza na mandat od mjesec dana, a nitko nije mogao biti izabran više od jednom u dvije godine. Funkcija kneza s vremenom se svela na ceremonijal: „Ovlasti kneza bile su ponajviše ceremonijalne i najviše su dolazile do izražaja u gradskim i vjerskim svetkovinama, gradskoj *festi* i procesijama, kao i prigodom prijema inozemnih poslanika i diplomata.”⁷⁰²

U ceremonijalne dužnosti dubrovačkog kneza spada i nazočnost na svečanosti kojom se obilježava Pretili četvrtak kada su, kako saznajemo od Nelle Lonze, krojači bili dužni pred dubrovačkog vladom izvesti poseban ples: „Krojači su najprije plesali vani, pred vladom i

⁷⁰⁰ Janeković-Römer 1999: 20.

⁷⁰¹ Grubiša 2009: 175.

⁷⁰² Isto: 177.

njezinih nekoliko uzvanika (...). Ples su zatim izvodili i ondje gdje su ti uglednici stanovali (...), u domu kolovođe, pred svojom matičnom crkvom Sv. Petra, Lovrijenca i Andrije na Placi, u dumanjskim samostanima i gdje god bi još sami poželjeli. Završno su nastupali obvečer pod svjetlom baklji u dvoru.“⁷⁰³ Prema tom opisu, krojači su obilazili Grad i zaustavljali se na različitim mjestima gdje su izvodili svoj ples. Kratak opis nastupa krojača donosi i Petković: „‘Amor’ je pred kraj karnevala predvodio po ulicama krojače, maskirane u pastire.“⁷⁰⁴ Slična karnevalska zbivanja, u kojima nalazimo elemente državnog ceremonijala, objedinjuju pučki gradski karneval i ceremonijalni ili dvorski karneval kakav, prema Lozici, možemo prepoznati u „profinjenim koreografijama svetkovine sv. Vlaha i pirovima dubrovačke vlastele.“⁷⁰⁵

Obrtničke bratovštine o kojima čitamo kod Petkovića i koje podsjećaju na kazivače maskerata formiraju se dosta rano. Kako navodi Josip Lučić, već notarske knjige iz 13. stoljeća spominju bratovštinu crevljara (*fraternitas calegariorum*): „To bi bila, koliko mi je poznato, prva po svom postanku obrtnička bratovština crevljara u našim krajevima čije je postojanje tada nesumnjivo dokazano. Crevljari u Dubrovniku tvore najbrojniju skupinu obrtnika. (Oni su relativno najbrojniji i u drugim dalmatinskim, hrvatskim gradovima toga vremena, npr. u Zagrebu).“⁷⁰⁶ Pripadnici tog ceha, „fratije od crevljara“, kazivači su Sasinove maskerate *Mužika od Crevljara*:

Mi fratija od crevljara,
kao običaj bila ‘e stara,
došli smo vam poigrati,
i Bembelja ukazati:
svak sad skoči i uživa’.

Biagio, Biagio, viva, viva!

(A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 1–6, Sasin 1888: 172)

Sasinovi crevljari najavljuju veseli nastup s plesom kao stari običaj ceha postolara, a to potvrđuju i povijesni zapisi, kako prenosi muzikolog Jakša Primorac: „O višestoljetnome kontinuitetu te prakse svjedoči podatak da su još 1432. godine postolari te plemići i plemkinje

⁷⁰³ Lonza 2009: 342.

⁷⁰⁴ Petković 1950: 21.

⁷⁰⁵ Lozica 2007: 191.

⁷⁰⁶ Lučić 1979: 220.

na blagdan svetog Filipa i Jakova, koji se slavio prvi svibnja, izvodili javno svoje staleške plesove u Dubrovniku.“⁷⁰⁷

Bratovštine se formiraju još u srednjem vijeku: „U srednjovjekovnim hrvatskim gradovima i selima javljaju se udruženja, ustanove zvane bratovštine (*fraternitas*, *schola*, *scuola*). One su okupljale pučane (negdje i vlastelu), svećenike, obrtnike, pomorce, trgovce, vršioce usluga...“⁷⁰⁸ Nakon srednjeg vijeka stare su se bratovštine počele cijepati i specijalizirati: „Razvoj, proširenje, množenje i stvaranje tih novih bratovština bilo je bez sumnje uvjetovano zbog povećanja broja različitih obrtnika, specijalizacije njihova rada i svijesti o potrebi udruživanja radi zaštite svojih staleških prava. Zato se u početku i tijekom XIV stoljeća pojavljuju obrtničke, staleške bratovštine zlatara, komardara, zidara, klesara, kovača, kotlara, itd.“⁷⁰⁹

U Dubrovniku su se pučani smjeli baviti unosnom trgovinom, školovati se, putovati, načinom života oponašati vlastelu, pisati traktate o svojoj ulozi u društvu, poput Kotruljevićeva popularnog traktata o trgovcima *Della mercatura et del mercante perfetto* iz 1458. (tiskan 1573. u Veneciji), biti članovima moćnih bratovština poput Antunina, ali vlastela je konce vlasti držala čvrsto u svojim rukama: „Socijalna pokretljivost, jedna od bitnih značajki gradskog, trgovačkog društva, zaustavljena je na predzadnjoj prečki ljestvice.“⁷¹⁰

Stalež pučana, pripadnika obitelji koje se nisu dovoljno rano obogatile te su ostale *minores* i nisu postale *maiores* pa tako ni *nobiles*, također je raslojen ovisno o imovinskom stanju, obrazovanju, zanimanju i slično. No, raslojavanje među pučanima uglavnom je ekonomsko, a ne političko, što znači da nema utjecaj na sudjelovanje u vlasti. Na vrhu su imućni pučani koji se uglavnom bave trgovinom, a nazivaju se dobrim građanima „*boni cives*, *buoni cittadini*, slično nazivu predaka vlasteoskih rodova.“⁷¹¹ Pučani stječu ugled i moć putem članstva u moćnim bratovštinama, osobito u bratovštini svetog Antuna: „Antunini su s vlastelom dijelili veliki dio vrijednosnog sustava, ali su njegovali i vlastite vrijednosti. (...) Obrazovanje, vlastita inicijativa i rad u njihovom su životu igrali važniju ulogu nego u plemićkom“⁷¹². Međutim, koliko god imućni, ugledni i moćni bili, ni Antunini nisu mogli ući u tijela državne vlasti. Vlast je u Dubrovniku bila nasljedna i ostajala je u rukama vlastele.

⁷⁰⁷ Primorac 2013: 139.

⁷⁰⁸ Lučić 1979: 219.

⁷⁰⁹ Lučić 1979: 221.

⁷¹⁰ Janeković-Römer 2007:41.

⁷¹¹ Janeković-Römer 1999: 231

⁷¹² Janeković-Römer 2007: 44

Poznate autore hrvatskih maskerata ispjevanih po uzoru na firentinski model uzaludno ćemo tražiti među vlastelom, za razliku od autora firentinskih maskerata koje su pisali i pripadnici najviših društvenih slojeva, pa i najmoćniji čovjek Firence, Lorenzo de' Medici. Koliko danas znamo, takve maskerate pisali su isključivo pučani: Vetranović, Nalješković i Sasin. Ni Bruerović, sin francuskog konzula, nije bio plemić. Međutim, to za autore *Jeđupke* ne vrijedi. *Jeđupke* su pisali plemići Miška Pelegrinović i Sabo Bobaljević Mišetić, ali i jedan pučanin, Horacije Mažibradić. Kao obrazovani ljudi, pučani Nalješković, Sasin i Mažibradić nisu bili prisiljeni baviti se fizičkim radom, a obavljali su razne službe rezervirane za obrazovane ljude izvan redova vlastele. Nakon neuspješnih trgovačkih investicija zbog kojih je bankrotirao, Nalješković je radio kao pisar, kao i Sasin, dok je Mažibradić službovao kao kancelar kod mljetskog kneza.

Osim vremena stjecanja bogatstva, vlastelu od pučana dijeli i odnos prema radu. Plemići su s vremenom počeli gajiti prijezir prema fizičkim poslovima i obrtu. Plemić se nipošto ne smije uprljati radom ruku, mora izbjegavati *artes mechanicae*. Neki su poslovi posebno nedostojni: „Članovima Velikog vijeća još u 14. stoljeću bilo je strogo zabranjeno baviti se mesarskim zanatom i prodavati meso za klupom. Prekršitelj bi trajno gubio pravo članstva u Velikom vijeću i ne bi mogao steći nikakve povlastice ni službe u Dubrovniku.”⁷¹³

Treći dubrovački stalež nema pristup nikakvoj moći, ni političkoj ni ekonomskoj: „Naziv *populani*, koji je nekad obuhvaćao sav puk, ostaje označiteljem nižeg sloja pučana. Taj sloj, obrtnici ili *artigiani*, u zapisnicima vijeća i drugim izvorima naziva se još i *popolo minuto*, *plebei*, pa čak i *infima plebs*, *uomini de bassa mane*.”⁷¹⁴

Najraznolikiju skupinu kazivača dubrovačkih maskerata čine kazivači koji predstavljaju upravo taj treći stalež. To su kazivači iz svijeta rada: vrtlari, postolari, trgovci, pećnici, marčari, vunari ili suknari, pastiri, prelice, primalje, travarice, tržnice i služavke. Neslužbenu žensku medicinu zastupaju primalje i kazivačice koje se predstavljaju kao travarice i ljekarice (pjesme II. i V. u: Kolendić: 1906). Zanimanja vrtlara i pastira vezana su za poljoprivredu. Gradske obrtnike i prodavače ili trgovce, tipične kazivače firentinskih maskerata, predstavljaju Vetranovićevi *Trgovci Armeni i Indijani*, postolari iz Sasinove maskerate *Mužika od crevljara* i kazivači adespotnih maskerata *Pećnici*, *Vunari*, *Marčari*, kao i kazivačice maskerata *Tržnicam* i *Prelice*. To su *uomini*, ali i *donne de bassa mane*, koji za život zarađuju fizičkim radom.

⁷¹³ Janeković-Römer 1999: 277.

⁷¹⁴ Janeković-Römer 1999: 231.

Kao i u firentinskim maskeratama, način na koji je u dubrovačkim maskeratama prikazan svijet fizičkog rada stoji u opreci prema onome što znamo ili pretpostavljamo o životu pripadnika trećeg staleža općenito. Oni su ekonomski najslabiji sloj stanovništva koji nema pristup ni političkoj moći niti društvenom ugledu. Seljaci, obrtnici, sluge i služavke zarađuju za život radom koji je često naporan i loše plaćen što otežava i onemogućuje uspon na društvenoj ljestvici. Međutim, sve do maskerate *Tržicam*, a zatim i Bruerovićevih *Čupa* i *Spravljenica* koje nastaju u vrijeme neposredno pred slom Dubrovačke Republike, čitatelj će u maskeratama uzaludno tražiti kazivače iz svijeta rada koji se žale na svoj posao ili težak položaj. U našim maskeratama patetične jadikovke rezervirane su za literarizirane kazivače poput robinja i nesretno zaljubljenih mladića, bez obzira na to jesu li predstavljeni kao robovi, sluge ili nesretna mladost.

Prelice predstavljaju tipično žensko zanimanje: češljari su pripremali očišćenu vunu za obradu i zatim je „predavali na pređenje – filatorima – koji su radili od kuće i među kojima je bilo najviše žena. Od grebenane vune i od otpadaka radili su razne vrste pređe.“⁷¹⁵ Prelice nisu bile specijalizirani, stručni obrtnici poput majstora koji su bojili vunu, nego nekvalificirana radna snaga. Povjesničarka Nelli Petrovna Manančikova sa sveučilišta Voronežskij universitet opisala je kako su prolazili nekvalificirani radnici u dubrovačkim manufakturama na primjeru imućnog suknara Pantele: „Nekvalificirani su radnici koje je Pantela uzimao u najam bili daleko od položaja samostalnih zanatlija. (...) Slobodni od bilo kakvih korporativnih veza među sobom radnici su se podvrgli oštroj eksploataciji: morali su raditi od zore do mraka pa i dio noći.“⁷¹⁶

Predenje kao težak i ženski posao opisuje i Rosalind Miles, američka feministička teoretičarka: „Pogotovo – pređenju nikad nije bilo kraja – u danima prije stroja za pređenje, pa je ono postalo sinonim za beskrajan, jednoličan, neprestan i nezahvalan rad koji se smatra uglavnom ‘ženskim’.“⁷¹⁷ Dubrovačke prelice su uglavnom radile kod kuće, ali teško je vjerovati da zbog toga nisu bile izložene eksploataciji i napornom radu zbog opsega posla. Međutim, u maskerati *Prelica* kazivačice se ne žale na naporan posao. Za razliku od radnika koje opisuje Manančikova i opisa pređenja kao tegobnog ženskog posla kod Miles, prelice su portretirane kao radnice koje se ponose svojim vještinama:

⁷¹⁵ Manančikova 1977: 344.

⁷¹⁶ Manančikova 1977: 350.

⁷¹⁷ Miles 2009: 210.

Za tiem uzam motovila,
Njim mičemo sjemo tamo,
I svu predju namotamo,
Koja bude kako svila.⁷¹⁸

(n.a., *Prelice*, stihovi 21–24, stranica 53)

U adespotnoj maskerati *Pećnici*, kazivači predstavljaju pekare koji rade u javnim pekarama i vrlo rano ustaju, što je iskorišteno za posrednu identifikaciju kazivača koji na početku upozoravaju gospođe da moraju staviti kruh da se ispeče: „Kokoti su, vri`eme utječe“ (stih 6, u Kastropil 1953: 250). Pećnici se ne žale na to što moraju rano ustati ni na težak rad na velikoj vrućini. Umjesto toga, hvale svoje vještine i spremno nude gospođama pomoć. U *Pjesnima od maskerate*, Nalješkovićevo robovi žale se na gvožđe koje ih sapinje, ali njihove jadikovke ne odnose se na rad jer kazivači naglašavaju da rado rade:

Rad togaj vas svijeh molimo,
počnite nas kupovati
vam robovat jer volimo,
i kopati i orati
i dan i noć rabotati,
a izvrsno toj umijemo.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate*, 5., stihovi 47–52, u: Nalješković 2005: 468)

Kad je riječ o erotokomičnim maskeratama, prikaz poslova rezerviranih za treći stalež kao ugodnih u skladu je s osnovnom karnevalizacijskom tehnikom maskerate: prijenosom značenja odabranog neseksualnog leksika u sferu spolnosti. Tipična maskerata karnevalizira zbiljsku i nimalo neobičnu situaciju u kojoj profesionalci nude svoje usluge i proizvode potencijalnim kupcima na ulicama i trgovima, a ne u posebnim trgovinama i radnjama kao što je danas uobičajeno. U vrijeme najveće popularnosti maskerate, kupnja i prodaja raznih proizvoda često se odvijala upravo na ulici, a ulični prodavači koji su glasno reklamirali svoje proizvode ili usluge bili su sasvim uobičajena pojava. U maskeratnoj verziji te zbiljske situacije, kazivači maskerate nude adresatima spolne odnose, a to u izvedbenoj situaciji znači

⁷¹⁸ Stihovi pjesme *Prelice* preuzeti su iz izdanja *Slavjanska antologija iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah*. Pr. O. Pucić. Tiskom O. O. Mekitaristah. Beč. 1884. Numeracija stihova je moja.

da izvođači pod krinkom kostima i leksičkom krinkom doslovnog značenja erotokomične metafore pozivaju publiku na spolne odnose. Presentacija ponude u maskeratama zadržava elemente reklamnog diskursa i nastupa uličnih prodavača koje i danas možemo doživjeti na tržnici: uzvike, dozivanje kupaca, isticanje kvalitete proizvoda...

Kazivači su portretirani kao ulični prodavači i nude adresatima usluge ili proizvode koji označuju spolne odnose ili spolne organe u tonu vesele karnevalske komike i stoga poslovi vezani za tako ponuđene usluge i proizvode nisu predstavljeni kao neugodni.

Kazivačice adespotne maskerate *Tržnicam* (u: Lonza 2009: 156–159) među rijetkim su mimetičkim kazivačima koji ne prikazuju svoj posao kao u cijelosti ugodan. Ta maskerata također je jedna od rijetkih hrvatskih maskerata kazivača iz svijeta rada koja nije erotokomična alegorična pjesma s prijenosom značenja u sferu spolnosti u cijelom tekstu, nego pjesma u kojoj mjestimice možemo prepoznati erotokomične metafore. Kad je riječ o prezentaciji zanimanja tržnica, ono je predstavljeno kao težak posao „od nemala truda i brige“ (stih 6, str. 156). Bez obzira na to, kazivačice se ne žale na svoj posao i ne jadikuju, nego opisuju različite poslove koje moraju obaviti da bi ispekle i prodale kruh. Umjesto na svoj posao, tržnice se žale na zdure s kojima moraju dijeliti zaradu. Razlika u tome kako kazivačice opisuju „zdure“ koji dolaze iz redova pučana i ofičale, pripadnike vlastele, simptomatična je za maskeratu, žanr koji erotokomičnom alegorizacijom karnevalizira brojne profesije, alate i proizvode, vojnike, redovnike, pustinjake, zabavljače, strance, pa i karakterne mane poput ženske rastrošnosti, ali ne i predstavnike društvene elite. U maskerati tržnice, ofičali nisu podvrgnuti nikakvom postupku karnevalizacije niti se kazivačice maskerate na njih tuže. Tržnice navode da podmićuju ofičale zato da izbjegnu probleme u slučaju da kruh bude lakši nego što je propisano, ali to se u maskerati ne prikazuje kao problem, nego kao činjenica koja ne potiče kazivačice ni na kakvu reakciju ili pokude uperene protiv ofičala:

Er da nam su ćudi slađe
nosimo im jajca freška
ako kruh se skarči nađe
da ne nađe nas ventreska.

(n.a. *Tržnicam*, stihovi 81–84, u: Lonza: 158)

S druge strane, pučani na poziciji moći s kojima tržnice moraju dijeliti dobit predstavljeni su kao „lupeži zduri“ (stih 85, str. 158), a kazivačice ih i proklinju: „vruga izjeli najvećega / i

najveću stekli bijedu“ (stih 91–92, str. 158–159). Kao pripadnice trećeg staleža koji nema pristup pozicijama moći, tržnice su posredno prikazane kao klasno solidarne. Naime, one ne ocrnjuju kolege obrtnike, mlinare koji im melju žito i pećnike koji im peku kruh, iako te usluge moraju platiti pa je i dobit što je dijele sa zdurima zbog toga manja. Zanimljiv prikaz odnosa ofičala, zdura i tržnica dao je Miroslav Pantić u svom radu *Stara dubrovačka maskerata „Tržnicam“* (tiskano u izdanju *Pitanja književnosti i jezika*, Sarajevo, 1956.).

Uz obrtnike, prodavače i seljake, trećem staležu pripadaju i manje uspješni trgovci. Srednje imućni trgovci „nazivaju se mesarima, prodaju i kupuju sir, usoljeno i svježe meso i takve stvari“, a niži trgovački sloj čine „parlabući, koji kupuju i prodaju sitnice kao jaja, kokoši i tome slično.“⁷¹⁹ Uz manje imućne trgovce, među pučanima nalazimo ratare i mornare: „Oni su upravo onakvi kakvi moraju biti ratari koji još i plove, snažnih tijela, a nejakoga duha i plahi, kako valja, da ne bi mogli smisliti niti izvesti prijevare ili pobune protiv grada.“⁷²⁰ Prikaz rada u maskeratama ne gradi svijest trećeg staleža o lošim radnim uvjetima, ne stvara klasnu svijest, ne potiče na pobune protiv poslodavaca ili gradskih vlasti.

Kao i tipične firentinske maskerate, hrvatske maskerate nisu društveno angažirani tekstovi, nego tekstovi koji prešujuću isto ono što, po Lozičinu mišljenju, prešućuje i sam karneval: „Što je to prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskim karnevalima? Mislim da je to sve ono što nadilazi ovlasti karnevala i njegove vremenske granice, sve ono što bi moglo zaista naglo promijeniti strukturu društva i važeću hijerarhiju moći nakon karnevala. Drugim riječima, u karnevalu je dopušteno samo ono što ostaje unutar privida cikličkoga karnevalskog vremena i ne ostavlja traga u linearnome vremenu povijesti.“⁷²¹

U hrvatskim se maskeratama život vlastele ne karnevalizira i ne tematizira kroz kazivače. No, plemenita gospoda su adresati nekoliko hrvatskih maskerata. Kako su vlastelini prikazani kao adresati maskeratnih kazivača?

Kako to zorno pokazuje leksička preobrazba iz *maiores* u *nobiles*, plemićko podrijetlo u renesansi se predstavlja kao jamstvo moralne superiornost, a samim time i kao opravdanje prava na odlučivanje o zajednici i društvu u cjelini. Također, „[s]taleška podjela i politički monopol plemstva prihvaćali su se kao nešto prirodno, a to je otklanjalo moguće motive nemira. Prednost života u bogatom i dobro uređenom gradu bila je čimbenik društvene sloge.

⁷¹⁹ De Diversis 2004: 64.

⁷²⁰ Isto: 63.

⁷²¹ Lozica 2007: 200.

Građani su imali dobre prilike za zaradu i uspon na društvenoj ljestvici.⁷²² Uz ograničenu, ali ipak prisutnu društvenu i ekonomsku mobilnost za najniže staleže, kao i život u uređenom i naprednom gradu, moralistička mitogeneza kojom vladajući *nobiles* objašnjavaju svoje pravo na vlast važan je faktor stabilnosti društva. Da bi opravdala svoj vladajući položaj, vlastela stvara mit o samoj sebi: “Dubrovački statut kaže da su vlastela dobila mandat za to ne samo od Boga, nego i od pučana.”⁷²³

Na primjeru maskerate *Tržnicam* vidjeli smo kako kritika položaja moći doseže do pučana zdura, ali ne i do ofičala iz redova vlastele. Ponašanje plemstva se ne propituje i ne kritizira. Koliko nam je danas poznato, naše maskerate pisali su pučani. Jesu li maskerate naših poznatih autora i druge maskerate nepoznatih autora tekstovi koji potvrđuju moralnu superiornost i pravo plemstva na vlast ili kritički prikaz plemićke vlasti? Iako nisu društveno angažirane, jesu li kritične prema vlasteli? U odnosu na društveni poredak, jesu li te karnevalske pjesme subverzivne, neutralne ili afirmativne? Ferroni, kako već smo spominjali, drži da firentinske maskerate nisu kritične prema postojećem društvenom poretku.⁷²⁴ Je li to slučaj i s našim maskeratama?

Da bismo promotrili prikaz vladajućeg staleža kao adresata u hrvatskim maskeratama, usporedit ćemo pohvalu vlasteli kod Vetranovića i kod Nalješkovića. U tri Vetranovićeve maskerate koje ne sadrže elemente komike kazivači se obraćaju Dubrovčanima. Kazivači maskerate *Pastiri* apostrofiraju Dubrovčane na početku pjesme kao „prislavne“ Dubrovčane, ali uglavnom se obraćaju gospođama. Jedina hrvatska maskerata robinja u kojoj se kazivačice obraćaju gospodi, Vetranovićeva pjesma *Dvie robinjice*, ne sadrži pohvale vlasteli, samo molbe zarobljenih djevojaka da budu otkupljene. Dubrovačka vlast tematizira se u maskerati stranih trgovaca.

Kazivači iz maskerate *Trgovci Armeni i Indijani* otkrivaju da su do njih došle brojne pohvale koje veličaju mudru dubrovačku vlastelu, „svu gospodu plemenitu / i razumnu i veliku“ (stihovi 23–24, Vetranović 1871: 231). U pohvali vladarima grada, kazivači nabrajaju političke i diplomatske uspjehe plemenite i razumne dubrovačke gospode koju kraljevi i banovi „milostivo svud primaju“ (stih 42, isto). Dubrovačke plemenitaše cijeni „od istoka slavno carstvo“ (stih 55, Vetranović: 232), ali i „česar od zapada“ (stih 66, isto). Prema toj

⁷²² Janeković-Römer 1999: 251.

⁷²³ Isto: 23.

⁷²⁴ V. Ferroni 1978.

pohvali, zahvaljujući diplomatskim vještinama dubrovačke vlastele, stanovništvo grada može uživati u miru.

Dubrovački plemići poznati su kao razumni i vješti diplomati daleko izvan granica Dubrovnika, ali i kao razumni vladari:

...i po svieti svudi prave,
da razumno vi vladate
vaša mjesta i države,
u gospodstvu što imate.

(M. Vetranović, *Trgovci Armeni i Indijani*, stihovi 105–108, u: Vetranović 1871: 233)

Za razliku od Držićeva Dugoga Nosa, a slično kao i kazivači firentinskih maskerata, trgovci Mavra Vetranovića neće iskoristiti moć maske da bi „svitlijem, uzmnožnijem dubrovačkim vlastelom“⁷²⁵ uputili oštriju kritiku pod krinkom alegorije, iako će istaknuti prisne odnose dubrovačke elite i neprijatelja kršćanskog svijeta (isto, stihovi 55–56, str. 232). U Vetranovićevim maskeratama u kojima se kazivači obraćaju plemenitim i slavnim Dubrovčanima uočljiv je i izostanak komike općenito, a ne samo erotokomične metafore. Možemo pretpostaviti da adresati njegove jedine komične maskerate, pjesme njemačkih muzičara koji su prikazani kao veseli pijanci, nisu plemenita gospoda, nego su i sami pučani jer ih muzičari ne oslovljavaju kao plemenitaše, nego kao braću:

Dubrovčani, bratjo draga,
za toj ćemo trumbetati,
a pak ćemo svi jednaga,
za jedno s vami potrinkati...

(M. Vetranović, *Lanzi Alemani*, stihovi 53–56, Vetranović 1871: 249)

Plemeniti Dubrovčani u Vetranovićevim maskeratama ostaju izvan i iznad karnevalskog smijeha, ali u maskerati sužnjava iz *Pjesni od maskerate* Nikole Nalješkovića to nije tako. Prvi apostrofirani adresati te maskerate su plemenita gospoda. U obraćanju sužnjava gospodi možemo prepoznati odjek pohvala dubrovačkoj vlasteli iz maskerate indijskih i armenskih trgovaca:

⁷²⁵ Držić 1930: 256.

O, gospodo plemenita,
pokli milos vaša slove
i bogatstvo do kraj svita,
molimo vas, nas na ove,
pogledajte vi robove
gdje u gvozdijeh klopoćemo.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 5.*, stihovi 11–16, Nalješković 2005: 467)

U pohvali plemenitašima istaknuti su njihova milost, slava i bogatstvo. Međutim, plemenita gospoda nisu „spuštena“ u niskomimetski žanr erotokomične Nalješkovićeve maskerate radi potvrde moralne superiornosti vladajućeg staleža. Nakon kratke pohvale upućene gospodi, sužnjevi se obraćaju gizdavim gospođama. Mole ih da im udijele „stvar najdražu“ i s njima podijele blago koje se ne smanjuje kada se dijeli, a sve su to erotokomične metafore koje označuju ženski spolni organ. Pritom posebno napominju da „gospodari neće znati, / a spovidjet mi nećemo“ (N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 5.*, stihovi 39–40, Nalješković 2005: 468).

Nalješkovićeva pjesma sužnjeva predstavlja sljedeću situaciju: sužnjevi laskaju plemenitoj gospodi a zatim iznose lascivne ponude gospođama pri čemu naglašavaju da gospodari za to neće saznati. U toj situaciji, muškarci su posredno prikazani kao tašti, ali i naivni budući rogonje. Komika nije ostvarena pomoću erotokomične alegorizacije ni dobroćudnom karikaturom pijanaca kao u Vetranovićevoj maskerati njemačkih plaćenika. Propp bi možda rekao da situacija iz maskerate sužnjeva pripada tipu komike koja izaziva podsmješljivi smijeh. Po tom ruskom teoretičaru, *oduračivanje* ili magarčenje osnova je velikog broja komedija, pa i onih slavnog komediografa Molièrea: „To je, na primer, sasvim očigledno u komediji ‘Žorž Danden ili namagarčeni muž’, u kojoj žena-plemkinja i njena rodbina vuku za nos dobrodušnog, ali priglupog seljaka, koji je iz taštine pozeleo da se oženi ćerkom spahije-plemića.“⁷²⁶ U Nalješkovićевой maskerati sužnjeva, magarčenje se može prepoznati u situaciji u kojoj sužnjevi-kazivači vuku za nos gospodare koji ne vide da se sužnjevi „udvaraju“ gizdavim gospođama.

⁷²⁶ Propp 1984:89.

Komika podsmijeha nije tipična za maskerate kao žanr u kojem prevladava karnevalska komika koja ustvari nije podsmješljiva, komika koja ne uzdiže publiku iznad komične situacije stvorene izvedbom, nego je u nju uključuje kao adresate.

Karneval može biti naglašeno kritičan, sagledavati društvenu zbilju „odozgo“. Satirička oštrica karnevalske kritike kakva nalazi svoje mjesto i u kronikama grijeha „princa karnevala“ otupljena je cikličkim poimanjem vremena karakterističnim za karneval koje pretvara kritiku u ritual, smatra Lozica: „U karnevalskoj se kritici osjeća blagi, nadmoćni prezir prema negativnim pojavama u društvu. To je kritika odozgo, neka u biti nezainteresirana kritika koja kao da nije s ovoga svijeta, kritika koja zapravo relativizira svaku ovozemaljsku vlast i sve probleme. (...) Karnevalski smijeh pomiruje, grijesi su izrečeni. Spaljivanjem simboličnoga krivca zajednica je ojačana i spremna za novi krug teške igre svakodnevice.“⁷²⁷

U Bruerovićevim *Čupama* i *Spravljenicama* s početka 19. stoljeća nalazimo komičan i ne baš laskav prikaz života i odnosa u plemićkoj obitelji s gledišta posluge, ali bez kritike vlastele u cjelini. Žalbu na težak rad i pritužbe na račun gospara, a ponajviše gospodarica, kazivačice maskerate *Čupe* upućuju lijepim i mladim plemićima kod kojih traže utjehu, a možda i novo zaposlenje. Te pjesme dubrovačkih sluškinja tematiziraju položaj žena iz trećeg staleža zaposlenih u imućnijim obiteljima.

Veliki gospodarski razvoj gradova u 15. stoljeću imao je i svoje naličje: „Doista, veliki gospodarski rast mediteranskih gradova i zemalja stvarao je nejednakosti: bogatstvo na jednoj strani, a siromaštvo na drugoj. Prema Braudelu, jedna petina stanovništva Sredozemlja živjela je u velikom siromaštvu, čak i u srcu bogatih gradova.“⁷²⁸ Pravovremeno bogaćenje bilo je ključ za pripadnost najvišem staležu: „Plemići su se počeli dijeliti od drugih trgovaca već tijekom 13. stoljeća. Plemićki krug činile su trgovačke obitelji čiji je gospodarski uspon uslijedio do 1300. godine ili neposredno nakon toga. Ti su se rodovi okupili u stalež definirani odlukom da neće više nikoga priznati jednakim sebi. Oni koji su se obogatili prekasno više nisu imali pristup u krug vlastele. Mogli su živjeti prestižno, ali su pravno i politički ostali izjednačeni s najnižim slojevima.“⁷²⁹ Dobro se znalo tko je *magna*, a tko *parva persona*. Nakon formiranja plemenitog staleža kao nositelja vlasti i zatvaranja Velikog vijeća, ni bogatstvo više nije moglo biti ulaznica u svijet političke moći i odlučivanja. A vladajući su nastojali očuvati takav društveni poredak.

⁷²⁷ Lozica 2007: 200–201.

⁷²⁸ Janeković-Römer 2004: 29.

⁷²⁹ Janeković-Römer 1999: 53.

3.2.1 Kontrolirana afirmativna diverzija: zabrane i ceremonijali

Karneval je vrijeme u kojem ne vrijede uobičajena društvena pravila, a po tome se razlikuje od drugih pučkih slavlja, primjerice crkvenih blagdana: „Nasuprot službenom prazniku, karneval je slavio reklo bi se privremeno oslobođenje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana.“⁷³⁰ Ono što se tijekom godine mora prešutjeti za vrijeme karnevala se govori, padaju granice pristojnosti pa čak i spolnost postaje dio zbivanja u javnom prostoru u sklopu karnevalskog veselja. Međutim, kao što smo vidjeli na primjeru maskerata, i karnevalske slobode imaju granice.

Zbog snage karnevalske i prazničke tradicije vladajuće su se strukture „makar i nevoljko – morale pomiriti s pokladnim zbivanjima“⁷³¹, ali karneval je ipak potpadao pod strogu kontrolu vlasti. Zbog toga o gradskim karnevalima često dobivamo posredna svjedočanstva u negativu: „Zapovijedi, ograničenja i zabrane što su pljuštale uoči poklada bez daljnijega svjedoče o strogom nadzoru nad onim u što bi se mogli izroditi slika *svijeta naopačke* i sprdanje s ustaljenim vrijednostima.“⁷³² Takva su ograničenja u Dubrovniku bila vrlo česta tako da je maskiranje u nekim godinama bilo sasvim zabranjeno ili pak dopušteno samo u vrijeme poklada, a vlasti su također branile maskiranje u kneza i u žene, prikaze bitaka na gradskim ulicama, igre koje su uključivale borbe na konjima.⁷³³ To pokazuje na koji način vlast ograničava i umanjuje subverzivnu snagu karnevala.

Među brojnim zabranama, posebno će nam biti zanimljiva odluka gradskih vlasti po kojoj se „1532. ne dopušta recitiranje nepristojnih pjesama...“⁷³⁴ Zbog različitih mišljenja o tome što je pristojna, a što nepristojna pjesma, moglo se završiti na sudu, kako pokazuje primjer sudskog procesa iz kolovoza 1580. Tučnjavu koja je bila razlog postupka pred sudom posredno je izazvala i neka *Jedupka*. Cijeli slučaj koji ću ovdje sažeto prenijeti detaljno je prikazao muzikolog Jakša Primorac, koji citira i izvorne sudske spise.⁷³⁵

U srpnju 1580. godine, nekoliko dubrovačkih mladića provodilo je večeri na ulicama, uz pjesmu i glazbu. Bili su to zlatari Nikola Ivanović, Trojan Matijin, Jakov i Nikola Nenko, zatim Maroje Vandelistin te plemić Marko Baziljević. Svake druge večeri odlazili su svirati i

⁷³⁰ Bahtin 1978: 16.

⁷³¹ Lonza 2009: 343.

⁷³² Isto.

⁷³³ V. Batušić 1978: 32–33.

⁷³⁴ Batušić 1978: 33.

⁷³⁵ V. Primorac 2013: 125–127.

pjevati u Zlatarsku ulicu. U tim prigodama izvodili su „*lascivne i nečasne* stihove.“⁷³⁶ Stanovnici Zlatarske ulice zaprijetili su im da će ih gađati kamenjem ako ne prestanu, ali mladiće to nije obeshrabrilo. Jedne večeri krajem srpnja mladići su se okupili s namjerom da zapjevaju serenadu pod prozorom Markove djevojke. Tako su i učinili. U ulici Lučarici, pod prozorom odabranice svog prijatelja plemića, otpjevali su podoknicu. Zatim su otišli u Zlatarsku ulicu gdje su nastavili pjevati i svirati. Dok su se oni tako zabavljali, netko je na njih bacio lonac s cvijećem. Mladići su se tada razišli, ali su prije toga odlučili osvetiti se onome tko ih je tako rastjerao. Zaključili su da je to zacijelio bio stanoviti Galiotović. Njihova osveta završila je sudskim procesom zbog toga što je Braziljević pretukao Galiotovića već 1. kolovoza ujutro, na Stradunu. Deset dana kasnije, 11. kolovoza, na sudu je svjedočio Braziljevićev prijatelj Maroje Vandelistin, u sudskom spisu naveden kao Marino di Uangelista. Kada ga je sudac upitao koje su to točno pjesme pjevali, Maroje je rekao da su pjevali razne poznate stihove i stihove *Jeđupke*: „... habb(i)amo canta(to) diversi versi comuni et li versi di Iegupcha.“⁷³⁷ Tako je *Jeđupka* ušla i u sudske spise.

Bez obzira na zabrane i ograničenja, karneval ostaje vrijeme kada se društvena pravila ublažavaju, vrijeme zabave i pretjerivanja. Kako navodi Stojan: „Kao i u talijanskim gradovima toga doba, i u Dubrovniku je karnevalsko vrijeme karakteriziralo obilje jela i pića, dopuštenje za nošenje maske, nekažnjeno vrijeđanje susjeda i upadanje u tuđe stanove, gađanje jajima, narančama ili limunima, pjevanje pjesama aluzivnoga značenja, plesanje, igra mačevanja, kazališne izvedbe, zvuci frula, trublja i drugih instrumenata danju i noću, mnoštvo maskiranih osoba na otvorenim prostorima grada.“⁷³⁸

Sva ta vesela zbivanja, u koja je Stojan uključila i izvedbe aluzivnih pjesama, pripadaju karnevalskim zbivanjima izvan okvira službenih povorki i nastupa pred Kneževim dvorom u kojima sudjeluju predstavnici obrtničkih bratovština. Maskerate i jeđupijate pripadaju upravo tom neslužbenom gradskom karnevalu koji nije uređen visokim protokolom. Pozornica za njihovu izvedbu obuhvaća javni prostor ulica i trgova, kao i intimne prostore privatnih kuća. Plesovi koji traju do kasno u noć i slične pučke zabave također su dio karnevalskog veselja koje privremeno ukida ili barem ublažava društvena pravila i norme ponašanja, a Vetranovićeve maskerata *Pastiri* završava najavom sličnog veselja uz glazbu i ples. Kazivači pozivaju glumce da zasviraju,

⁷³⁶ Primorac 2013: 126.

⁷³⁷ Isto.

⁷³⁸ Stojan 2006: 122–123.

...igrajući da skočimo
u tri skoke i četiri:
da se naše srce smiri,
kad se vidi tko će bolje,
tančac vode mi pastiri,
poplesati ovoj polje.

(M. Vetranović, *Pastiri*, stihovi 152–156, Vetranović 1871: 247)

Karnevalska sloboda, slavlje i pretjerivanje često završavaju nasiljem, koje je, prema Burkeu, uz hranu i spolnost, jedna od tri velike karnevalske teme.⁷³⁹ Maskerate ne tematiziraju nasilje koje je svakako i u renesansi bilo popratna pojava karnevalskog vremena. Izvori svjedoče o tučnjavama, ranjavanjima, pa i smrtnim slučajevima. Evo primjera kako neobuzdano veselje može prerasti u nasilje, a zatim možda i u zakonodavnu intervenciju, što nam ga sažeto donosi Slavica Stojan: „Na Pelinama i u Rudanovoj ulici plesalo se cijele karnevalske noći 10. ožujka 1546. godine. Na kraju se ples izvrgnuo u tuču. Zacijelo je to bio razlog što su maskiranja i neobuzdane pokladne zabave često zabranjivane.“⁷⁴⁰

Što se izgreznika tiče, uglavnom su to bili muškarci: „Mladići su se okupljali u drušinama koje su pijančevale, pjevale, obilazile žene i izmišljale šale i nepodopštine. Veselje i razuzdanost, potaknuti vinom, često su dovodili do ispada, pogotovo ako bi se nabasalo na stražu, strance ili neku drugu družinu. Nakon noćnih sukoba suparničkih grupa na mjestu zbivanja znalo je ostati više ranjenika izudaranih ili posječenih nožem.“⁷⁴¹ Stojan zaključuje da je nasilje u vrijeme karnevala bilo još intenzivnije nego inače upravo zbog veće slobode, zbog popuštanja uobičajene kontrole ponašanja. Neredi su izbijali i na veselim karnevalskim zbivanjima o čemu svjedoči i krvavi sukob mačevima između nekoliko vlastelina koji se zbio 1523.: „Jedan od svjedoka, Sigismund Gozze, kazao je na sudu da je sve počelo smiješnom predstavom koja je sadržavala glazbu, a jedan od njegovih maskiranih drugova predstavljao je negromanta koji je pjevao.“⁷⁴²

Neslužbena zbivanja u sklopu karnevala izmicala su strogom nadzoru gradskih vlasti. Ponekad bi se otela kontroli i završavala nasiljem. Bez obzira na brojne zabrane i

⁷³⁹ V. Burke 1991: 151.

⁷⁴⁰ Stojan 2007: 135.

⁷⁴¹ Isto: 3 – 4.

⁷⁴² Stojan 2006: 122.

ograničenja, karneval nikada nije do kraja uozbiljen kao što nikada nije do kraja kristijaniziran unatoč velikoj moći i utjecaju Katoličke crkve. Odnos svećenstva prema karnevalu ambivalentan je, ističe Lozica: „Kontrolirano i vremenski omeđeno ludovanje bilo im je potrebno kao protuteža vrijednosnima kršćanskoga života. Slika (*simulacrum*) grijeha prethodi pokori i pokajanju – bez poklada nema prave korizme.“⁷⁴³ Ambivalentan je i odnos vladajućih staleža prema karnevalu.

Uzdizanje pokladnih običaja na razinu državnog ceremonijala čini se oprečno zabranama i ograničenjima koja se odnose na neslužbena karnevalska zbivanja, ali svrha ostaje ista: kontrola karnevala. Dubrovačka vlast popratila je zabrane službenim prihvaćanjem i uključivanjem karnevala u ceremonijal: „Dubrovačka je vlada ceremonijalom određivala da bratovštine izvode plesove i igre, pa i mitološke igre među kojima se spominju i *Turica*, *Bembelj*, *Čoroje* i *Vila*.“⁷⁴⁴ Ophodnje Turice, ali i troškovi trke prstenca financiraju se iz gradskih sredstava. Tri posljednja dana karnevala dio su državnog protokola: „Tada se trijem Kneževa dvora pretvarao u gledalište za državni i crkveni vrh, odakle su se promatrale maske, trka prstenca, predstave i plesove Turice i njezine pratnje.“⁷⁴⁵ Predstavници svjetovne i crkvene vlasti promatrali su maskirane karnevalske plesove, igre i zabave, a svojom su prisutnošću davali službeni legitimitet karnevalu i pretvarali ga iz pučkog slavlja u državno, protokolarno događanje. Prisutnost u tom gledalištu za kneza je bila obvezna: „...knezu je bilo naloženo da na *ultime od Karnevala* sjedi pred Dvorom, a ako ne može, neka pošalje zamjenika.“⁷⁴⁶

Takvom službenom ovjerom karnevala uspostavljaju se kontrola i red: dio karnevalskih zbivanja koji postaje dijelom državnog ceremonijala uređen je i propisan protokolom. Tako zauzdan, karneval postaje bezopasan u smislu društvenog prevrata. Dopušteno i prisutnošću predstavnika vladajuće elite ovjereno karnevalsko izokretanje svijeta naopačke nije subverzivno, nego afirmativno: „U svakodnevicu života kroz ritual se upisuju ideološke zamisli vladajuće skupine i bilježe se u svijest puka. Upotrebom rituala vladajuća elita stvara modele mišljenja koji učvršćuju poredak i društvene odnose.“⁷⁴⁷

U dubrovačkim pokladama u vrijeme ranog novovjekovlja nalazimo tragove luperkalijskog karnevala u drevnim maskama, ritualnim ophodnjama maskiranih povorki, kostimima pastira. Saturnalijski karneval prepoznaje se u kritičkom odmaku od rigidnog odnosa prema spolnosti.

⁷⁴³ Lozica 2007: 194.

⁷⁴⁴ Lozica 1997: 189.

⁷⁴⁵ Lonza 2009: 346.

⁷⁴⁶ Isto.

⁷⁴⁷ Janeković-Römer 1999: 291.

Magijske elemente seoskog karnevala vezanog za drevnu stočarsko-ratarsku kulturu prepoznajemo u starim maskama dubrovačkog područja, Čaroju i Turici. Kritički, pučki ili obrtničko-građanski karneval zastupljen je pučkim zabavama, plesovima i povorkama maskiranih zanatlija, ali i nastupima glumačkih družina: obrtnički cehovi imaju dužnost nastupiti na karnevalu, a glumačke družine izvode pjesme i predstave.

U sklopu ceremonijala, maskirane skupine izvodile su svoje nastupe pred budnim okom predstavnika crkvene i svjetovne vlasti. Neslužbena karnevalska zbivanja poput ophodnji maskiranih skupina koje izvode razne pjesme i prizore ili plesova događaju se u strogo zakonski uređenim okvirima. To budno oko vlasti koje nadzire karnevalske povorke i događanja ceremonijalizira karneval i pretvara subverzivne tendencije izokretanja svijeta naopačke i rušenja ustaljenog društvenog poretka u režiranu predstavu. Međutim, nadzor vlasti ne uspijeva do kraja svesti karneval samo na instrument ceremonijala koji omogućuje afirmaciju postojećeg reda i poretka. Maskirane povorke obilaze grad noću i izvode maskerate pod prozorima obiteljskih kuća. Mladići ispituju svoje granice i granice društva u kreativnim šalama, ali i noćnom nasilju i bezobrazluku. Sudski spisi u vrijeme od poklada pune se raznim tučnjavama i nasiljem više nego u bilo koje drugo doba godine. U karnevalskoj publici izbrisane su razlike među staležima, između stanovnika grada i okolice, između stranaca i domaćih, „pri čemu nam ne tako rijetke zabrane izrazito predstavljajući obilježene okupljanja, uličnih recitiranja i sl. samo potvrđuju vitalitet osebujno pokladnog, javnog i demokratskog mimetičkog iskaza onodobnih sudionika ovakvih iskaza.“⁷⁴⁸

U maskeratama razlike među staležima nisu izbrisane. Umjesto toga, iz njih su gotovo u cijelosti izbrisani viši staleži: vlastela i visoki kler. U tradiciji koju zadaje firentinska maskerata, hrvatske maskerate, koje jednako tako nastaju u okvirima strogog društvenog ustroja na čelu s nedodirljivom vlastelom također su kontrolirana diverzija koja afirmira superiornost vladajućeg staleža upravo tako što ga ne karnevalizira. Pripadnici društvene elite ne spuštaju se na razinu karnevalske komike maskerata. Vanjska obilježja vlastelinskog statusa i simboli vlasti poput kneževe toge ne postaju prenositelji značenja u sferu spolnosti kao što je slučaj s haljinama tržnica kojima one prekrivaju kruh dok se ne digne. Maskerata je karnevalski, ali ne i subverzivni žanr. Komika maskerata funkcionira jednako kao i karnevalsko predstavljanje nereda kako navodi Lozica: „Tolerirano i kontrolirano predstavljanje nereda ne ugrožava važeći red – naprotiv, ono ga afirmira.“⁷⁴⁹ Prijenos

⁷⁴⁸ Batušić 1978: 31.

⁷⁴⁹ Lozica 2007: 199.

vanjskih obilježja statusa trećeg staleža na razinu spolnosti ne preispituje društveni poredak jer on karnevalskom komikom zahvaća stalež koji je ionako u društvu pozicioniran ispod: ispod vlastele, ispod imućnih pučana, ispod klera. Maskeratno karnevalsko snižavanje ne dotiče vrhove vlasti. Vlastela ostaje izvan, a time i iznad maskerata i njihove vesele erotokomične karnevalizacije.

3.3. Žene u maskerati: izvan granica arhetipova

Kao pjesme pisane u formi obraćanja kazivača adresatima, maskerate su pjesme kazivača. Po kazivačima su naslovljene, o tipu kazivača ovisi njihov sadržaj, odklon tipa kazivača od tipičnog kazivača diktira i odklon maskerate od tipične maskerate. Ti kazivači nisu dramski likovi ni iskazni subjekti engleskih dramskih monologa koji su pisani za čitatelja. Primarni recipijenti renesansnih maskerata nisu čitatelji, nego publika, o čemu svjedoče povijesni izvori iz kojih saznajemo da su maskerate bile izvođene za vrijeme karnevala, pa i pjevane, ali i naglašena deiktičnost i brojne apostrofe koje signaliziraju da je riječ o izvedbenim tekstovima.

U firentinskim i hrvatskim maskeratama, tipični kazivači maskerata su mimetički kazivači iz svijeta rada koji adresatima nude svoje proizvode ili usluge. Te su maskerate najčešće erotokomične. S druge strane, maskerate robinja iz hrvatskog korpusa uključuju priču o otmici djevojke ili djevojaka. Maskerate literariziranih i drugih likova, koji nisu preuzeti iz zbilje kao predstavnici zbiljskih društvenih skupina i koje ćemo u tom smislu u ovom radu označiti kao „nemimetičke” kazivače, od nesretnih zaljubljenika, ljubavnih robova i slugu pa sve do glasnica i glasnika boga ljubavi, prikazuju žudnju ili ljubav muškarca prema ženi kao službu, a neuzvraćenu ljubav kao patnju i ropstvo. Počevši od Pelegrinovićeve *Jeđupke*, jeđupijate su oblikovane po uzoru na usluge zbiljskih uličnih gatara, s odklonom prema liku mudre žene kao moćne čarobnice.

„Drama je mimeza dijaloga ili razgovora“,⁷⁵⁰ piše Frye, a tipična maskerata je mimeza obraćanja prodavača potencijalnom kupcu. U maskeratama se pjesnički karnevalizira zbiljska situacija u kojoj ulični prodavači i predstavnici različitih zanimanja nude robu i usluge. Varijacije te osnovne situacije vrlo su raznovrsne. Ponuda roba i usluga može biti zamijenjena podukom ili zamolbom u skladu s tipom kazivača. U jeđupijatama, ponuđena usluga proricanja budućnosti se realizira u tekstu i tijekom izvedbe. Maskerata može poslužiti kao okvir za narativnu pjesmu ili pastoralnu topiku.

Kazivači maskerata su raznovrsni, ali s adresatima to nije slučaj. Adresati maskerata mogu biti neodređeno „vi“ i gospoda, ali mnogo su češće one maskerate u kojima kazivači apostrofiraju žene, gospođe, lijepe gospođe, gospođe mlade, plemenite gospođe... U nekim

⁷⁵⁰ Frye 2000: 306

maskeratama nalazimo inverziju osnovne situacije po spolnom ključu pa se kazivačice obraćaju muškim adresatima.

Upravo su žene kao tipični adresati maskerate čvrsta točka i žarište tog karnevalskog žanra. Kao što se u maskeratnim erotokomičnim metaforama ovisno o tipu kazivača variraju *vehicles* ili leksički prenositelji značenja, a preneseno značenje ostaje uvijek isto, tako se u tipičnim maskeratama mijenjaju kazivači, a unutartekstni adresati ostaju neodređeni kolektivni adresati. Kako u hrvatskim karnevalskim pjesmama maske nema tragova aluzija na homoseksualne spolne odnose kakve su u firentinskom korpusu vrlo česte, žene kao adresati ključna su točka u izgradnji komične situacije uz pomoć erotokomične metafore. Za razliku od petrarkističke žene koju pjesnici konstruiraju kanoniziranim opisima ženske ljepote, žene su u maskerati prikazane posredno, kroz ponudu kazivača.

Ponuda što je kazivači upućuju ženama prezentira se kao ugodna za žene. U reklamama ponude ne naglašava se korisnost ponuđenog, nego ženski užitak. Kako ponuda obično označuje spolne odnose, reklama maskeratne ponude ustvari naglašava ženski spolni užitak. Pjesnička prezentacija ženskog spolnog užitka izvedena je u sklopu erotokomičnih karnevalskih pjesama i sakrivena iza metafore. Raznovrsnost ponude krije uvijek isto značenje, a komika se ostvaruje ponavljanjem tog istog značenja iza najrazličitijih leksičkih krinki: alata, proizvoda, poljoprivrednih plodova, opisa rada... Metafore su jasne, a prijenos značenja u sferu seksualnosti također se često dodatno signalizira formulama poput „dan i noć“, „gore, dolje“, „simo, tamo“. Ublažen komikom i skriven iza metafore, ženski spolni užitak u maskerati postaje dio karnevalskih zbivanja, tema karnevalskih pjesama koje se mogu čuti na ulicama i na trgovima. U maskeratama, seks nije prikazan kao neugodna ženska dužnost ili grijeh, nego kao užitak. Žene žude, a kazivači su spremni ispuniti te žudnje:

Nu sad od vas ka je rada

Stvari naše uživati,

Priđi k nami ovdje sada,

Er što žudi ona imati,

Od nas hoće sve primiti:

Sve za milos mi davamo.

(n.a. *Marčari*, stihovi 56–61, u: Kastropil 1953: 258)

Kad bismo o položaju dubrovačkih žena u renesansi sudili na temelju maskerata, stekli bismo dojam o ravnopravnosti kakva izmiče i suvremenom društvu u kojem još uvijek vladaju dvostruka mjerila kad je riječ o ženskoj i muškoj seksualnosti. Renesansna maskerata to izokreće, uravnotežuje, prikazuje seksualni užitak kao obostran, bez osude. Međutim, zbiljske renesansne žene koje su slušale maskerate na ulici kao dio karnevalske publike ili pak izdvojene na prozorima i balkonima obiteljskih kuća nisu ni mogle ni smjele prihvatiti takav pogled na žensku seksualnost. S obzirom na to da je vladajući stalež predstavljao svoje pravo na vlast kao pravo zasnovano na moralnoj superiornosti u odnosu na pučane koji nisu bili plemeniti ili *nobiles*, nego *minores* i *infima plebs*, podlijegao je strogom moralnom kodeksu, a najstroža pravila odnosila su se na žene iz visokih staleža, iako one nisu sudjelovale u obnašanju vlasti i donošenju odluka. I o njima samima odlučivali su drugi. Muškarci su stupali u brak kao odrasli, pa čak i sredovječni ljudi, a žene su se udavale rano, kao vrlo mlade djevojke. Nakon udaje, odgovornost za odgoj žena prelazi s oca na supruga. Kako ističe Janeković-Römer, kad se govori o dubrovačkim nevjestama, „pojam odraslosti treba shvatiti uvjetno, prije svega zato što su mnoge žene u brak stupale još gotovo u djetinjoj dobi, najčešće sa 16 do 18 godina.“⁷⁵¹

Plemenitost se morala po svaku cijenu očuvati i zato su plemići sklapali brakove među sobom da se očuva čistoća plemenite krvi što, kako tumači de Diversis,, zaslužuje osobitu i izvrsnu preporuku svih uglednih muževa.“⁷⁵² Na vjenčanjima što su ih ugovorili očevi, braća ili druga muška rodbina, od nevjeste se očekivalo da izrazi „suglasnost slabim glasom ili klimanjem glave, kao što je običaj.“⁷⁵³ Tragove tog svadbenog običaja u kojem se ženska šutnja u jednom od presudnih trenutaka u životu tumači kao pristanak prepoznajemo i u adespotnoj maskerati pastira:

Ki ćete vi nam dat odgovor, vladike,

dobitak diže vrat od žeļe velike?

Vidjet sve harne ste, stojite sve (?) nijemo,

kad muče nevjeste, govore: hoćemo.⁷⁵⁴

(n.a., pjesma VI., stihovi 17–20; Kolendić 1906: 13)

⁷⁵¹ Janeković-Römer 1999: 197.

⁷⁵² De Diversis 2004: 122.

⁷⁵³ Isto 124.

⁷⁵⁴ Stihovi pjesme VI. preuzeti su iz izdanja *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*. Pr. Petar M. Kolendić. Srp. Dub. Štamp. Dr. M. Gracića i dr. Dubrovnik. 1906. Numeracija stihova je moja. Dalje u ovom poglavlju Kolendić 1906.

Najvrednija i možda jedina „imovina“ djevojaka bilo je djevičanstvo, koje se moralo pod svaku cijenu sačuvati. A ni djevičanstvo nije istinski pripadalo djevojci. Ono je bilo predmet trgovine, dogovorenih brakova koji su mogli povećati ugled i imovinu obitelji.

Međutim, djevojke i žene iz nižih staleža, iako i same obuhvaćene strogim kodeksom časti, mogle su se slobodnije kretati gradom, što su posebno koristile u vrijeme karnevala, kako prenosi Petković: „U pokladne dane među svetinom bilo je mnogo ‘čupa’ i ‘spravljenica’.“⁷⁵⁵

Takva sloboda kretanja, koju vlastelinke ili kćeri imućnih pučana nisu imale, nije proizlazila iz povlaštenog položaja, nego upravo suprotno, iz gotovo potpune obespravljenosti. Čupe su bile sluškinje koje su počinjale raditi već kao „djevojčice od desetak do dvanaestak godina“ kao „ispomoć gospođama u vođenju kućanstva.“⁷⁵⁶ Ako su u službi izdržale do godina kada su bile zrele za udaju, postajale su spravljenice i njihove su ih gospodarice opremale „spravom“ koju su mogle iskoristiti kao miraz, udati se i napustiti gospodaričinu kuću ili pak nastaviti službu. Već smo ih spominjali kao kazivačice u Bruerovićevoj maskerati *Čupe* iz 19. stoljeća. Bruerovićeve kazivačice žale se na težak rad, na udarce što ih primaju od gospodarica, na seksualno uznemiravanje koje trpe od staraca i neoženjenih mladića. Njihov rad se ne cijeni, nepravdu im nanose gospodarice, ali i starije služavke:

Svak nas goni, ljušti i kara,
naš se ne zna trud ni vidi;
nas gospoja, hrdâ stara,
mlade zlobi i nenavidi:
a od gospoja raba gora
naša je, osuda i pokora.⁷⁵⁷

(M. Bruerović, *Čupe*, stihovi 13–18, stranica 289)

Čupe nabrajaju sve te nevolje mladim plemićima koji su adresati maskerate. Kazivačice iz pjesme *Spravljenice* su starije služavke koje su zaslužile svoju „spravu“, a obraćaju se kazivačicama maskerate *Čupe*. Upozoravaju ih neka se ne zanose snovima o ugodnoj službi kod mladih plemića zbog toga što nema mnogo gospara koji su ljubazni prema služavkama.

⁷⁵⁵ Petković 1950: 25.

⁷⁵⁶ Stojan 2003: 95.

⁷⁵⁷ Stihovi Bruerovićevih pjesama preuzeti su iz izdanja *Zbornik stihova i proze XVII. stoljeća*. Ur. R. Bogišić. Matica hrvatska – Zora. Zagreb. 1973.

Mlade služavke bolji će položaj ostvariti radom i trpljenjem dok ne postanu spravljénice: „nu kad budeš spravljénica / od kuće si ti kraljica“ (*Spravljénice*, stihovi 59–60, stranica 295). Bruerovićeve spravljénice također pozivaju čupe da razmisle o tome kako će završiti njihova služba kod mlade gospode kad dođe vrijeme da se gospari ožene.

Renesansni karneval je značio veselje i popuštanje strogih kontrola i za služavke. „Sveže i razuzdane, išle su sokacima, u bogato nabranim suknjama, i mamilе svoje ljubavnike vriskom i zadovoljnim osmesima“,⁷⁵⁸ prenosi nam Petković opažanje Philippea du Fresne Canaye iz *Le voyage du Levant* (1573.). Sloboda kakvu su u vrijeme karnevala uživale služavke i prodavačice vjerojatno se odnosila i na druge zaposlene žene. Žene rade kao sluškinje, pralje, krojačice i krpaturice, pa i kao pastirice i brodarice. Poznate su i dubrovačke krčmarice ili tovijernarnice: „Vino su točile i prodavale najčešće žene, koje su, kako svjedoči Statut, taj posao obavljale i u srednjem vijeku.“⁷⁵⁹ Od Stojan saznajemo i da krčmarice nisu dobro zarađivale: „Zarada *tovijernarice* bila je bijedna, pa su mnoge potkradale svoje gospodare, miješale vino s vodom kako bi došle do kojeg novčića više.“⁷⁶⁰ Krčmarice su i sudionice noćnih izgređa koje su inače gotovo isključivo muška domena pa tako među noćnim nasilnicima nalazimo „od žena gotovo isključivo krčmarice i bludnice.“⁷⁶¹ Žene su sudjelovale i u trgovini, dakako ne kao imućni i moćni veletrgovci, nego kao ulične prodavačice.

Pekarice i prodavačice kruha, poznate i kao pećarice ili tržnice, kazivačice su adespote maskerate *Tržnicam*. Opisuju posao tržnica i radnu svakodnevicu koja uključuje suradnju s mlinarima kod kojih melju žito, pećicama kod kojih peku kruh što su ga umijesile, ofičalima od kojih kupuju žito i koji mjere težinu kruha i zdurima koji im nepravedno oduzimaju dio zarade. Uz sve te predstavnike muškog svijeta rada, tržnice spominju i pekarice specijalizirane za izradu slastica. Prikaz pekarica slastičarki može se čitati i kao tipična maskeratna erotokomična metafora:

One fine meštrinjice
bijehu meko tijesto utirat
i činiti naizmjenice
snažnijem gniješkom u nj upirat.

⁷⁵⁸ Petković 1950: 25–26.

⁷⁵⁹ Stojan 2003:140. V. Ravančić 2001.

⁷⁶⁰ Stojan 2003:140.

⁷⁶¹ Janeković-Römer 1994: 3.

I znaćete ako dođe
lijep kruh mijesit kugod volja
poznat ćete, o gospođe
kojoj je od njih jača i bolja.

(n.a. *Tržnicam*, stihovi 117–124, u: Lonza 2009: 159)

Među mimetskim kazivačicama hrvatskih maskerata susrećemo služavke, tržnice, prelice i predstavnice neslužbene, ženske medicine: primalje i travarice. One predstavljaju žene iz redova nižih staleža koje su imale veću slobodu od plemkinja, posebno u vrijeme karnevala: „Prodavačice i kćeri zanatlija naročito su volele da se o pokladama zabavljaju. Do sumraka su igrale kola, sledile maske, vrzle se ulicama, zatim, razdragane, sastajale se sa svojim ljubavnicima.“⁷⁶²

S druge strane, život dubrovačkih plemkinja i djevojaka iz imućnih pučanskih obitelji bio je strogo uvjetovan i aktivno ograničavan. Žene iz imućnih obitelji morale su ispunjavati visoka očekivanja i stoga su bile pod strogom kontrolom, a jedno od sredstava kontrole bio je i rad. Vladike i imućne pućanke nisu prele, one su vezle i tkale. Imućni trgovac Benedikt Kotruljević u svom je slavnom traktatu o trgovini i savršenom trgovcu *Della mercatura et del mercante perfetto* (1458., tiskano 1573. u Veneciji) opisao kakva mora biti trgovčeva žena: „Žena mora biti razborita, postojana, ozbiljna, mila, marljiva, blaga, čedna, milosrdna, pobožna, religiozna, velikodušna, blaga, čedna, milosrdna, pobožna, religiozna, velikodušna, uzdržljiva, darežljiva, radina, umjerena u jelu i piću, trijezna, oštroumna i uvijek zaposlena, jer dvije stvari, naime, nered i siromaštvo, uzrok su dubokog pada žena, i žena se od njih brani svojim radom.“⁷⁶³

Pjesnički motiv djevojke na balkonu i na prozoru nije toliko plod pjesničke imaginacije koliko opis zbiljske situacije. Žene su mogle češće vidjeti na balkonima i prozorima nego na ulicama ili trgovima: „Razzi je zapisao da se dubrovačke djevojke gotovo nikada ne vide na ulici, jer odlaze u najbližu crkvu, a ispovijedaju se u kući. Njemu su se, kao redovniku, takvi običaji sviđali, dok su drugi putopisci s čuđenjem komentirali da se žene viđaju samo na prozorima.“⁷⁶⁴

⁷⁶² Petković 1950: 26.

⁷⁶³ Kotruljević 2005: 155.

⁷⁶⁴ Janeković-Römer 1999: 196–197.

Čak i na prozorima, dubrovačke žene bile su skrivene, gotovo nevidljive, kako navodi Prosperov Novak: „Mnogi putopisac zapazio ih je kako nevidljive stoje iza persijana promatrajući uličnu gužvu, a nadbiskup Beccadelli ne bez čuđenja piše da na balovima u Dubrovniku mlade plesačice omataju slobodne dijelove ruku u neke posve smiješne zavoje koji bi im trebali onemogućiti izravan dodir s muškarcima. Jesu li te iste djevojke što su virile iza persijana i plesale sa zamotanim rukama čule i Nalješkovićevu pjesmu o malim golim đavlima sa surlama, tj. falusima, danas se može samo nagađati.“⁷⁶⁵ Jesu li te djevojke uopće bile dio publike? Ako jesu, jesu li se crvenjele, jesu li se smijale ili su se možda pretvarale da ništa ne razumiju? Ili, možda, barem one mlade, stvarno nisu ništa razumjele? Što je bilo izvan teksta, kako ističe Prosperov Novak, danas ne znamo.

Bez obzira na to jesu li bile dio publike ili ne, u tekstu Nalješkovićeve prve pjesme iz *Pjesni od maskerata*, žene nisu prikazane kao nevine djevojke kojima bi pogled na vragove-faluse bio začudan ili zastrašujući. Vragovi ženama nisu nepoznati, objašnjava kazivač svojim muškim adresatima:

Ne dođoh vam kazat mene,
jer svak od vas vraga ima,
imaju ih po sto žene,
neg ne stoje vazda š njima.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerata I.*, stihovi 21–24, u: Nalješković 2005: 457)

Nalješkovićeva prva maskerata također tematizira i žensku krivnju za izgon iz rajskog vrta, jedan od stalnih momenata europske mizogine literature.

Prije nego što pogledamo kako je priča o uzroku izгона iz raja prikazana u maskerati vraga, podsjetit ćemo na to da patrijarhalne predrasude nisu ograničene na vrijeme nakon širenja kršćanstva: „Premda je mizoginija dolazila i iz Crkve, ona ne koincidira s pojavom kršćanstva. Štoviše, u Novom zavjetu mizoginije nema, no kako se evanđelje širilo u patrijarhalnim sredinama, ravnopravnost muškaraca i žena nije zaživjela u takvim tradicionalnim društvima kakva su bila židovsko, grčko i rimsko (...) Jasno je da se od srednjeg vijeka kao ključni argument protiv žena isticala upravo Eva, majka svih žena. Njezina je ‘drugotnost’ služila kao dokaz ženske inferiornosti.“⁷⁶⁶ Eva nije samo druga i

⁷⁶⁵ Prosperov Novak 2008: 90.

⁷⁶⁶ Plejić Poje 2012: 29.

drukčija, ona je i kriva za pad u grijeh. Ona je ubrala plod s jedinog stabla u rajskom vrtu što ga je Bog označio kao čovjeku zabranjeno. Također, ona je zabranjenu jabuku dala Adamu da je pojede. Sve to Eva je učinila na nagovor zmije, bez znanja i na štetu muškarca.

Vratimo se sada Nalješkoviću i njegovu vragu koji muškim adresatima objašnjava odnos žena i vragova-falusa:

Mi smo ženam vijek činili
i činimo rodit s mukom
jer smo prvu privarili
ne dinarim neg jabukom.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate*, I., stihovi 33–36, u: Nalješković 2005: 458)

U prvoj maskerati iz *Pjesni od maskerate* priča o ženi kao krivcu za pad u grijeh izokrenuta je: falusi ili vragovi prevarili su prvu ženu, uzrokovavši time Božji gnjev i izgon čovjeka, muškarca kao i žene, iz raja.

U mizoginoj literaturi žena je prikazivana kao inferiorna i zbog toga što je druga i drukčija. Ženska inferiornost, slično kao i plemićka superiornost, predstavlja prirodni poredak u smislu Božje volje: „Ako je Bog muško, a žena nije muškarac, onda što god Bog bio, žena nije. Sveti Augustin je jasno i glasno ustvrdio kako žena nije nastala na sliku Božju, već samo muškarac. Kao što muškarac na hijerarhijskoj ljestvici stoji ispod Boga, tako žena, koja je od Boga još više udaljena, stoji ispod muškarca.“⁷⁶⁷

Priča o istočnom grijehu jedan je od temeljnih argumenata europske mizogine literature još u srednjem vijeku, a združuje se s mnogo starijim arhetipom žene zavodnice: „Hrvatska je srednjovjekovna kultura naslijedila, naime, iz judeo-kršćanske i antičke tradicije koncepciju demonske žene, žene zavodnice koja muškarca magičnom erotskom moći veže uz sebe neraskidivim vezama i odvlači ga od uzvišenih ciljeva, grabeći mu dušu jer je sklopila savez s paklenim silama, s vragom, od kojega je poprimila demonske moći i snagu.“⁷⁶⁸ U osudama ljepote žene prepoznamo dvostruku igru sličnu onoj iz prikaza uloge žene u izgonu čovjeka iz raja. Kao što Adam nije kriv za izgon iz raja jer ga je na iskonski grijeh navela Eva koja jest kriva iako je nju na isti grijeh naveo sam Sotona u obličju zmije, tako muškarac nije kriv zato što žudi za ženom jer ga na tu tjelesnu žudnju navodi žena svojom ljepotom.

⁷⁶⁷ Miles 2009: 131.

⁷⁶⁸ Fališevac 2007: 301.

Žena je druga i drukčija, kriva je za izgon čovjeka iz raja, njezina ljepota prizemljuje uzvišene težnje muških duša, a na tom popisu ženskih grijeha iz mizogine literature posebno mjesto zauzima seksualnost, središnja tema maskerate. Ženska seksualnost je drukčija od muške seksualnosti. Žena kao inferiorno biće nema kontrolu nad sobom, pa tako ni nad svojom seksualnošću. Stoga žensku seksualnost treba zauzdavati. Ženska seksualnost nije samo grešna, ona je i opasna, kao što smo vidjeli u koncepciji demonske žene. Kad je riječ o prikazima ženske seksualnosti u hrvatskoj književnosti, opasna ženska nezasitnost tematizirana je i u srednjem vijeku, kako saznajemo od Dunje Fališevac: „Prva poznata pjesma protiv žena u hrvatskoj književnosti nalazi se u tekstu moralističkog djela *Cvet vsake mudrosti* u glagoljskom *Tkonskom zborniku* iz prve četvrti XVI. stoljeća, gdje je tu mistifikaciju protiv žena ubacio neki glagoljaš. (...) Za srednjovjekovnog je pjesnika žena 'zla vučica vazda gladna/ tere moćno vele žajna.'“⁷⁶⁹ Međutim, kao što je to često slučaj sa šovinističkim konstruktima kojima se određena društvena skupina na bilo koji način prikazuje kao manje vrijedna, i osuda ženske seksualnosti ima temelje u potrebama dominantne skupine koja konstruira negativni prikaz te seksualnosti. Lahorka Plejić Poje na taj način čita i *Cvet vsake mudrosti*: „Odgovornost za muški grijeh u pjesmi se prebacuje na žene, a sve pod egidom brige za (ipak) mušku dobrobit. Osim toga, predodžba žene kao *paklene klopke* muški je konstrukt te ne nastaje zato da bi poslužila ženama kao zrcalo (što se za satiru znalo tvrditi), nego je ona potrebna isključivo muškarcima.“⁷⁷⁰

Kada je ženska seksualnost prikazana kao poročna, grešna i nezasitna, mogli bismo također reći da je ona prikazana kao poročna i grešna upravo zato što je nezasitna. Suvremena feministička teoretičarka Miles objašnjava temeljni razlog stigmatizacije ženske seksualnosti u mizoginoj literaturi: „Muškarac ulazi u rodnicu krut, uzdignut, na vrhuncu snage a izlazi iscijeden, ovješan, potrošen. Žene, naprotiv, upijaju mušku snagu, njegovu bit, najbolje od njega. (...) Muškarca, koji je dao sve od sebe, žena lišava muškosti i on je više ne može prizvati natrag kad ga je volja.“⁷⁷¹ Zbog toga se ženska žudnja dosljedno u mizoginoj literaturi proglašava grešnom. Pet stoljeća ranije, isto objašnjenje što ga je dala Miles dao je i kazivač najlascivnije hrvatske maskerate. Pogledajmo kako vrag-falus, kazivač prve pjesme Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate*, raskrinkava pozadinu žućnih osuda nezasitnih žena na isti način kao i Miles:

⁷⁶⁹ Fališevac 1995: 83.

⁷⁷⁰ Plejić Poje 2012: 31.

⁷⁷¹ Miles 2009: 150

Tko bi volju ispunio
od prokletijeh ovijeh žena,
mogu reći da bi bio
taj satvoren od kamena.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate, I.*, stihovi 81–84, u: Nalješković 2005: 459)

Uz razliku između ženskog i muškog libida, maskerata tematizira i zamišljenu situaciju u kojoj su muškarci postali nepotrebni za zadovoljenje ženskih žudnji. Vrag opisuje kako bi to izgledalo kad bi žene imale svoje vragove kao što ih imaju muškarci:

Kad bi š njome vazda bila
kako s ljudim vrag i napas
svaki bi ju čas morila
da zna umrijet š njome taj čas.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate, I.*, stihovi 89–92, u: Nalješković 2005: 459)

Nalješkovićev vrag izjednačuje muške i ženske žudnje te raskrinkava licemjerje osuda ženske seksualnosti kao smiješno:

Vjerujte mi što vam kažu,
riječi ke vam se govore,
sve vam za smijeh istom lažu,
žene djavle er ne more.
Neg smo svi mi vražje ćudi
jer u paklu svaki voli
i dan i noć da se trudi
za grijeh oni naš oholi.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate, I.*, stihovi 97–104, u: Nalješković 2005: 459–460)

Osude nezasićene ženske seksualnosti iz mizogine literature su konstrukt koji postaje problematičan za heteroseksualne muškarce izvan crkvenih redova: kako držati žensku seksualnost pod strogom kontrolom kroz osudu seksualnih aspekata ženskosti, a zadržati

pristup toj istoj seksualnosti? Kako se udvarati ženama prije braka i mimo braka, kako veličati žensku ljepotu i strast koju ona budi ako je ženska ljepota sotonska? Personifikacija rješenja te dileme drugo je lice arhetipa demonske žene: anđeoska žena koja postaje žarište stilnovističke poezije i polazna točka za izgradnju kanona petrarkističkih ljepotica.

U književnosti, kazalištu, filmu i drugim umjetnostima koje polaze od teksta s druge strane demonske žene koja u muškarcu raspiruje tjelesnu žudnju nalazimo anđeosku ženu. Ona pobuđuje nježne i plemenite osjećaje, kreposna je i čedna. Arhetipovi demonske i anđeoske žene u literaturi se često označuju kao lice i naličje istog arhetipa: svetica ili grešnica, kreposna žena ili putena žena. Kod autora s engleskog govornog područja, taj arhetip najčešće nalazimo kao dihotomiju „virgin/whore“ – djeвица ili kurva: „Koncept se temelji na ideji da muškarci i/ili društva dijele žene na binarne tipove: djevice i kurve. Prvi tip obuhvaća likove koji su brižni, ‘dobri’ i koji izražavaju svoje seksualnosti unutar kulturalno odobrenih granica. U praksi, to znači da ‘djevice’ obično izražavaju svoje seksualnosti, ako ih uopće izražavaju, unutar braka ili neke druge vrste kulturalno odobrenih monogamnih veza. Žene koje ne utjelovljuju taj ideal su ‘kurve’: one su eksplicitno ili simbolično nemoralne ili opasno pohotne.”⁷⁷²

U svom radu *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature* (Amherst, 1972.), Griffin Wolf tumači dihotomijski arhetip svetice i grešnice, ili autoričinim rječnikom rečeno – kreposne žene i putene žene – s freudovskog gledišta, kao tenziju između djetinje ljubavi prema majci i spoznaje dječaka da je majka seksualno aktivno biće. Dvije različite vrste ljubavi prema ženi, ona erotska i ona ne-erotska, zatim se personificiraju kao dihotomijski arhetip žene: „...u književnosti te projekcije muškarčevih osjećaja postaju stereotipi kreposne žene (koja odražava njegove inhibitorne težnje – njegov ‘super-ego’) i putene žene (koja odražava njegove libidinalne težnje ili ‘id’).”⁷⁷³ Dihotomija „svetica/grešnica“ kao arhetipski prikaz žene zasniva se na ženskoj seksualnosti: „grešnicu“ karakterizira snažan libido koji se ne ostvaruje u okvirima monogamne veze, a „sveticu“ slabiji libido u potpunosti ostvaren unutar monogamne veze. Drugi poznati ženski arhetipovi, poput zle vještice, nisu zasnovani na moralnim prosudbama žene kao grešne ili kreposne ovisno o odnosu ženske seksualnosti i

⁷⁷² Gottschall, Allison, De Rosa i Klockman 2006: 1 – 2; „The main idea is that men and/or societies divide women into two binary types: virgins and whores. The former type encompasses characters who are nurturing, “good” and who express their sexualities within culturally sanctioned bounds. In practice, this means that “virgins” typically express their sexualities, if they express them at all, within marriage or another type of culturally sanctioned monogamous union. Women who fail to embody this ideal are “whores: they are explicitly or symbolically immoral or dangerously concupiscent.”

⁷⁷³ Griffin Wolf 1972: 208.

muškog libida. Dmonske žene, grešnice ili senzualne žene nisu stare vještice. Kada se u satiričnoj literaturi problematizira ženskost, navodi Plejić Poje, to je ženskost mladih, lijepih, privlačnih žena: „Upravo su one podvrgnute demonizaciji i zapravo je jasno da ženska ‘problematicnost’, premda se to rijetko izrijeком potvrđuje, najčešće aludira na mlađe žene.“⁷⁷⁴

Poročna, opasna i nezasitna ženska seksualnost personificirana je u likovima demonskih žena. Glorificirani likovi anđeoskih žena personifikacija su čedne, kontrolirane i stoga poželjne potencijalne ženske seksualnosti koja se aktivira brakom i zatim prelazi u majčinstvo, najsvetiju i najuzvišeniju žensku dužnost. Iz toga slijedi da anđeoska žena koja želi postati supruga i majka mora biti seksualno biće. Dapače, unatoč demonizaciji slobodne ženske seksualnosti koja se očituje i u strogoj društvenoj kontroli, žena mora biti seksualno biće kako bi mogla postati majka i tako ispuniti svoju najvažniju žensku dužnost. Kako je riječ o diskursu kojim se oblikuje arhetip anđeoske žene, u njemu se ne primjenjuje leksik rezerviran za dmonske žene. Seks postaje ljubav, a tamna žena postaje zlatna žena.

Međutim, anđeoska žena koja ne uzvraća ljubav nije dmonska žena koja predstavlja seksualno slobodne žene s jakim libidom. U praznom prostoru između kreposti i putenosti konstruira se novi stereotipni prikaz žene: okrutna ljepotica ranonovovjekovne ljubavne lirike koju nalazimo već kod Dantea, u stihovima pjesama koje poznajemo kao *Rime petrose*. „Bella petra“ iz kancone *Così nel mio parlar voglio esser aspro* nije ni anđeoska ni dmonska žena. *Rime petrose* prikazuju ženu kao ljepoticu kamenog srca koja svojom ljepotom raspiruje žudnje, ali im ne udovoljava. Okrutna gospođa ostaje uzvišena i nedodirljiva za tehnike demonizacije koje se zasnivaju na aktivnoj ženskoj seksualnosti. Takva žena ne potiče pjesničke osude ženske seksualnosti, turobne jadikovne ili duhovni razvoj, nego nasilne misli, mračnu erotičnost.

Žene su u maskerati pozicionirane kao adresati, a ne kao predmet pjesničkog obožavanja ili ocrnjivanja pa je stoga prikaz žene i ženske seksualnosti u tim pjesmama posredovan kroz sadržaj i stil iskaza kazivača koji se obraćaju ženama kao unutartekstnim adresatima, bez opširnih opisa tjelesne ljepote. U hrvatskim maskeratama sadržaj obraćanja kazivača ženama najčešće je tipična ponuda ili zamolba u stilu reklame: to su alegorizirane prezentacije kakve poznajemo iz firentinskih maskerata. Te su maskerate obično erotokomične, a reklamna prezentacija ponude upućena ženama naglašava ženski užitak.

⁷⁷⁴ Plejić Poje 2012: 32.

Međutim, u pjesmama u kojima žene nisu tipizirani adresati o kojima čitatelj saznaje samo da su „lijepe“ ili „plemenite“ ili „mlade“ gospođe, nego stereotipizirani literarizirani adresati preuzeti iz ljubavne lirike, ili okrutne gospođe, ponuda postaje božanski nalog, a motiv ženskog užitka zamijenjen je dužnošću. Takve su pjesme u hrvatskom korpusu malobrojne, a tematiziraju nerealizirane ljubavne žudnje izazvane ženskom ljepotom. To su maskerate kazivača koji nisu preuzeti iz zbilje.

U pjesmama sibila i poklisara koji se obraćaju ženama kao glasnici boga ljubavi, kazivači pozivaju žene da se prepuste ljubavi dok su lijepe i mlade. Ljubav u njima nije predstavljena kao užitak za žene uz elemente reklamnog diskursa tipične za ponude kazivača iz svijeta rada, nego kao dužnost koju propisuje bog ljubavi. Umjesto reklamne prezentacije ponude s naglaskom na ženskom užitku, kazivači upućuju adresatima poruku o dužnosti ovjerenu božanskim autoritetom.

Žene koje ispune svoju dužnost i ugođe zaljubljenim muškarcima bit će nagrađene, dok će žene koje ne budu udovoljile željama zaljubljenika biti strašno kažnjene:

Gore muke, plač i tuge
posred pakla vas čekaju,
neg li pate, ni poznaju
za vas vaše verne sluge...

(n.a., pjesma IV., stihovi 9–12, u Kolendić 1906: 10–11)

Ljubav kao dužnost s ovjerom uzvišenog i neosporivog autoriteta prikazana je u nekoliko maskerata sa znatnim odklonom od žanrovskog obrasca firentinske maskerate. One nisu erotokomične ni komične, nego intonirane kao prijeteće moralizatorske propovijedi uz zastrašivanje adresata božanskim kaznama i paklenim mukama. U njima je ljubav prikazana kao ženska dužnost, a neispunjavanje dužnosti kao grijeh.

S druge strane, u erotokomičnim maskeratama iz Nalješkovićeve ciklusa, ljubavne patnje označuju seksualne frustracije, a topika ljubavne službe se karnevalizira. U alegoriziranim zamolbama iz maskerata kazivača koji se predstavljaju kao nesretnici naglasak je također na moralnoj dužnosti žena, uz ovjeru božanskog autoriteta. Žene koje udovolje željama nesretnika i otkupe robove, zaposle sluge i pomognu nesretnoj mladosti, čine to u skladu s božjim Zakonom i time osiguravaju spas svojih duša:

Kad potrjeban stvar poželi,
ke odveće vi imate,
toj vam dobri Zakon veli
da nas njome ugledate.
Jer kad žednijem piti date,
i kad gole obučete,
i studene ogrijevate,
duši pokoj vi stećete.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 4., stihovi 5–12, u Nalješković 2005: 465)

U maskeratama je ženska seksualnost posredno prikazana kao prirodna. Seksualnost ne uzdiže i ne snižava ženu kada je ona pozicionirana kao adresat maskerate. Kada robovi kao kazivači pete pjesme iz Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate* nude svoje usluge, opisuju svoje razne vještine i hvale milostivost gospođa, gospođe kao adresati znaju što će dobiti za svoju milost zato što robovi pokazuju plaću koja ih čeka, što možemo čitati i kao internu didaskaliju izvođačima:

Dobro znamo svaka od vas
milostivo velmi da je,
tijem pozrite srcem na nas
pokli znate plata ka se daje,
prid oči vam ju dajemo.

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate* 5., stihovi 29–34, u Nalješković 2005: 467–468)

Za razliku od literature u kojoj se žena demonizira zbog toga što žudi i zbog toga što svojom ljepotom izaziva žudnju ili se glorificira kada svoju krepost ili putenost prilagođava potrebama muškarca, ženska seksualnost u maskeratama predstavljena je kao moralno poželjna u pjesmama literariziranih kazivača koji se predstavljaju kao patnici ili, mnogo češće, moralno neutralna kao u maskeratama kazivača koji predstavljaju različite zbiljske društvene skupine.

Kako ističe Griffin Wolff, dvojni arhetip svetice i grešnice prepoznatljiv je kako u srednjovjekovnoj tako i u ranonovovjekovnoj književnosti: „Te stereotipe snažno učvršćuju dvije književne tradicije: kršćanska tradicija sa svojim dvojnim figurama Marije Magdalene i Marije majke Kristove, i tradicija udvorne ljubavi koja je razradila neke razlike [među njima] koje su već bile implicitno sadržane u nekim kršćanskim stavovima.“⁷⁷⁵ Prema Auerbachu, upravo udvorna ljubavna lirika uzvisuje ljubav kao najvažniju temu književnog izričaja visokog stila.⁷⁷⁶ A maskerata karnevalizira topiku udvorne ljubavne lirike i svih njezinih kasnijih nasljedateljica kroz udvorne ponude koje označuju seksualne ponude.

U hrvatskim maskeratama literariziranih kazivača također se karnevalizira patnja nesretnih zaljubljenika kao i prikazi nesretne ljubavi kao ropstva ili služenja bez nagrade, dok se u pjesmi Šestoj gospođi iz *Jeđupke* mjestimice parodira lik nesretno zaljubljenog muškarca, lirski subjekt brojnih hrvatskih *pjesni ljuvenih*, o čemu smo više govorili u poglavlju posvećenom *Jeđupkama*.

Ljepota žene nije samo topos mizogine literature, nego i jedna od najvažnijih tema ljubavne lirike renesanse. Prikaz lijepe žene kao svojevrzne svjetovne zamke koja odvlači muškarca od plemenitih duhovnih težnji u potpunosti se izokreće. U pjesničkoj školi koju poznajemo kao *dolce stil nuovo*, upravo je ženska ljepota ta koja privlači muškarca uzvišenim ciljevima. Lijepa žena je anđeo otjelotvoren na zemlji, a njezina ljepota prolazi kroz oči promatrača, nastanjuje se u njihovim srcima i raspiruje u njima ljubavi prema ženi i prema Bogu. Tragove posrednog utjecaja tog stilnovističkog prevrata možemo čitati i u hrvatskom ranonovovjekovnom pjesništvu.⁷⁷⁷ Kod Petrarce kao nasljedatelja motiva pohvale ženske ljepote iz djela pjesnika slatkog novog stila, ta ljepota postaje tjelesnija, a stilnovistički prevrat biva donekle poništen. Laura je prizemljeni anđeo, ne eterični stilnovistički anđeo, nego anđeoski lijepa žena koja izaziva nježne osjećaje kao i žudnju. Njezina ljepota potiče na pjesničko stvaralaštvo, a raspiruje ljubav i želju, ali ne i vjerski zanos. Lijepa Laura iz *Rerum vulgarium fragmenta* postaje obrazac za pohvale ljepoti voljene žene, s nizom konkretnih atributa poput zlatnih kovčica i crnih očiju koji će kod petrarkističkih pjesnika postati kanon. Kanonizirani opisi ženske ljepote u suvremenoj literaturi tumače se i u kontekstu arhetipskih prikaza ženskosti. Prema Griffin Wolff, zlatna ljepota anđeoske žene budi plemenite osjećaje,

⁷⁷⁵ Griffin Wolff 1972: 208; „These stereotypes are much reinforced by two literary traditions: the Christian tradition, with its twin figures of Mary Magdalen and Mary the Mother of Christ, and the Courtly Love tradition, which refined some of the distinctions already implicit in certain Christian attitudes.“

⁷⁷⁶ V. Auerbach 2004: 143.

⁷⁷⁷ V. Torbarina 1997: 408–411

potiče na pjesničko stvaralaštvo i druga hvalevrijedna djela, dok tamna ljepota demonske žene raspiruje strast i ometa nastanak pjesničkih i drugih važnih djela.⁷⁷⁸

Tjelesna ljepota žene u maskeratama se ne tematizira. Opširne pohvale i opisi ljepote žena kao adresata maskerata u potpunosti izostaju. U jeđupijatama, takvi su opisi kratki, izvedeni u svega dvije, tri strofe, i generalizirani. Maskerate nisu pjesme o ženama, to su izvedbene pjesme upućene ženama. Kao adresat maskerate, žena nije uzvišeni anđeo, nije predmet pjesničke glorifikacije. Ona je adresat kojem kazivači nude spolne odnose pod krinkom metafore.

Kada kazivači nude ženama svoje proizvode, usluge i službu, prezentacija ponude popraćena je elementima reklamnog diskursa koji naglašavaju ženski užitak. Ženska seksualnost u jeđupijatama je najčešće prikazana bez erotokomične alegorizacije. Seksualna neaktivnost gospođa, bilo zbog toga što ljubavnik ne postoji bilo zbog toga što postojeći ljubavnik ili suprug troši svoju snagu na druge žene, ima posljedice za opće zdravstveno stanje žene. Kazivačica Bobaljevićeve jeđupijate prepoznaje je u očima gospođe. Hvarska gatar je zagovornica tjelesne ljubavi, i to ne samo za muškarca kojeg zastupa u zadnjoj pjesmi kraće verzije, nego i za gospođe, pa tako savjetuje gospođu kojoj je upućena *Druga sreća* kako i gdje odabrati muškarca. Jeđupkin *carpe diem* je poziv na tjelesnu ljubav upućen ženi bez podsmijeha ili osude, uz reklamu užitka bez tragova komike:

kušaj, kušaj, er tko kuša
samo jednom, ljubav ča je,
reće, meda sladja da je,
i dražija nego duša.⁷⁷⁹

(M. Pelegrinović, *Jeđupka, Šestoj gospođi*, stihovi 297–300, stranica 152)

Kako to da se u vrijeme renesanse, pa makar i metaforički zakrabuljeno, naglašava užitak žena čiju opasnu seksualnost treba zauzdavati, i to u izvedbenim pjesmama za koje znamo da su se izvodile na gradskim ulicama? Odgovor na to pitanje povezan je s jednim drugim pitanjem: tko se krije iza maske kazivača, ili kazivačica, koji žene pozivaju na ljubavna uživanja?

⁷⁷⁸ V. Griffin Wolf 1972: 208–210.

⁷⁷⁹ U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*, pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knj. 8, JAZU, Zagreb, 1876.

Kako navodi Stojan, dubrovačke družine koje su izvodile razne pjesme i druge recitatorsko-prikazivačke priredbe nisu uključivale žene: „U družinama, koje su se bavile scenskim izvedbama, na kojima se pjevalo odnosno muziciralo, sastavljenima od glazbeno naobraženih mladića i onih glumački nadarenih, nije bilo mjesta za djevojke.“⁷⁸⁰ Također, prisjetimo li se sudskog procesa što se 1580. vodio zbog tučnjave koju je posredno izazvala izvedba *Jeđupke*,⁷⁸¹ sjetit ćemo se da su članovi družine koja je izvodila nepristojne stihove i tako uznemirila stanovnike Zlatarske ulice bili redom muškarci: Trojan, Jakov, dvojica Nikola, Marko i Maroje. Iza maske kazivača i kazivačica maskerata krije se muškarac, i to najčešće obrazovan muškarac: plemić ili bogatiji pučanin.

Griffin Wolffs smatra da stereotipni prikazi žena u književnosti ustvari odražavaju interese muškaraca kao dominantne društvene skupine: „Definicije najozbiljnijih problema žena i prijedlozi rješenja za te probleme ustvari su, premda je to često prikriveno, skrojeni kao rješenje za probleme koji su u osnovi *maskulini*.“⁷⁸²

Kao i mizogine osude ženske drugosti, ljepote i seksualne nezasitnosti, žena kao tipični adresat maskerata također je muški konstrukt, ali izgrađen bez dvostrukih mjerila po rodnom ključu kad je riječ o seksualnosti. Maskeratna karnevalska komika prikazuje seksualnost kao bezbrižnu zabavu za žene i muškarce, što je u potpunoj suprotnosti s prikazom ženske žudnje kao poročne i opasne.

Pristupati prikazu ženske seksualnosti u maskerati kao konstruktu koji je skrojen kao pjesničko rješenje za problem muškaraca koji žele nagovoriti žene na manje čedno ponašanje značilo bi pozicionirati ženu kao žrtvu obmane, što tekstovi maskerata ne potkrepljuju. Žena nije prikazana kao žrtva unutar teksta. U ponudama iz tipičnih maskerata, ženama se ne nudi brak kao nagrada za žrtvovano djevičanstvo ili duboka ljubav kao naknada za žrtvovanu žensku čast. Ženama se nudi užitak.

Međutim, u odnosu na žensku izvanknjiževnu zbilju, žanr maskerate ipak predstavlja dvostruku igru koja je s jedne strane oslobodilačka, a s druge licemjerna. Prikaz ženskog užitka kao prirodnog i poželjnog možemo čitati kao oslobodilački, ali s obzirom da on nema potkrepu u stavu društva prema ženskoj seksualnosti on je također i licemjeran. Posebno za žene iz viših staleža, koje ne smiju ni u crkvu bez pratnje i dolaze na balove omotanih ruku,

⁷⁸⁰ Stojan 2007: 129–130.

⁷⁸¹ V. Primorac 2013: 125–127.

⁷⁸² Griffin Wolff 1972: 207; „The definitions of women’s most serious problems and the proposed solutions to these problems are really, though often covertly, tailored to meet the needs of fundamentally *masculine* problems.“

za te još gotovo djevojčice koje ni na vlastitom vjenčanju nemaju pravo glasa, pa čak ni pravo da kažu „da“, nego se od njih očekuje da samo nijemo kimnu glavom, svijet u kojem se o njihovom užitku vodi računa ostaje tek književna fikcija.

U maskeratama se posredno konstruira i prikazuje svijet koji za žene, a posebno one iz viših staleža, u izvanknjiževnoj zbilji ne postoji. Međutim, taj svijet ipak postoji, u književnosti, ali ne u pjesmama koje autori pišu da bi stekli trenutnu i vječnu pjesničku slavu, nego u karnevalskim prigodnicama koje ne vode do postolja gdje se dodjeljuje *corona d'alloro*. On postoji u tekstovima maskerata u kojima je pjesnički prikaz žene kao konstrukt muških pjesnika iz renesansnog vremena pozicioniran na razmeđu između anđeoske ljepote i paklene zamke.

Oba lica prikaza ženske seksualnosti u maskeratama, kako ono oslobodilačko tako i ono licemjerno, ublažena su komikom i karnevalskim kontekstom, čak i onda kada lascivne ponude zamijeni ljubavno udvaranje kao u pjesmi *Šestoj gospođi* iz Pelegrinovićeve *Jedupke*, a parodiranje opisa patnji petrarkističkih lirskih subjekata unese lakoću komike u pjesmu maske umjesto erotokomične metafore koja ublažava lascivnost tipične maskerate.

Žena u maskerati postaje protagonist posredovan kroz sadržaj i stil iskaza kazivača umjesto objekta glorifikacije ili demonizacije, ali ostaje objekt u dvostrukoj igri maskiranog muškarca iza maske kazivača.

Ta dvostruka igra je vesela, ona potiče na smijeh, ali rijetko je podrugljiva. Hrvatske maskerate se ne rugaju ni tipovima kazivača koji su sami po sebi komični, poput staraca koji žude za mladim djevojkama. U adespotnoj maskerati u kojoj se kazivači predstavljaju kao „starci nebozi“, starci nisu satirički ni parodički ismijani, nego su prikazani kroz prizmu vesele karnevalske komike, kao i žene koje s njima provode noći:

Starac malo spi u noći,
a vele čini,
toj one znaju,
ke ih imaju ...

(n.a., pjesma I., stihovi 15–18, Kolendić 1906: 7)

Ženski užitak u maskeratama nije ismijan, nije zanižavan, nije označen kao grešan i opasan. Žena pozicionirana kao adresat maskerate je objekt tuđeg užitka, ali i subjekt vlastitog užitka.

Posredovani prikaz žene kao adresata u maskeratama ne gradi se na arhetipu uzvišene i nedodirljive svetice ili demonizirane grešnice. Ni okrutne gospođe kao adresati maskerata, preuzete iz ranonovovjekovne ljubavne lirike, nisu ukalupljene u dihotomijski arhetip ženskosti. Kao žanr koji stavlja naglasak na ženski seksualni užitak, hrvatske maskerate su duboko subverzivne u odnosu na društvene norme koje od žena zahtijevaju čednost i šutljivost, ali i u odnosu na kanone visoke književnosti, petrarkističkog pjesništva koje pozicionira ženu kao predmet obožavanja ili povod za lamentacije, u oba slučaja kao objekt bez vlastitih žudnji. Maskeratno razdvajanje prikaza ženske seksualnosti od moralnih prosudbi ženskoga karaktera možda je još subverzivnije od isticanja važnosti ženskog užitka.

Relativizacija društvenih i moralnih vrijednosti u strogo uređenom društvenom poretku renesansnih polisa poput Dubrovnika i Firence nije se smjela dopustiti, osim u određeno vrijeme godine. A to je vrijeme kada se relativizira gotovo sve. Granice, pa tako i granice pristojnosti, mogu se do određene mjere preobraziti ili premjestiti. Žene iz viših staleža uglavnom ostaju nedodirljive i za vrijeme karnevala, ali ih se na balovima koje organizira knez ipak može uhvatiti za ruku, pa makar ona bila obavijena zavojima koji služe za zaštitu čestitosti. Mladići i djevojke, pa i oni iz viših staleža, mogu se susresti na plemićkim zabavama, možda čak i razmijeniti koju riječ. Ponekom mladiću, skrivenom iza maske Jedupke, možda je bilo dozvoljeno da dodirne ruku žuđene djevojke pod okom pratnje koje je u vrijeme od poklada bilo manje budno nego inače. U vrijeme karnevala ublažavaju se, iako ne do kraja, čak i stroga pravila kojima se zauzdava ženska seksualnost. Na ulicama se mogu vidjeti služavke, čupe i spravljenice, ali i krčmarice i druge žene nižih staleža, kako uživaju u šalama svojih ljubavnika, plešu i smiju se maškaranim nepodopštinama. Kao što nikada nije do kraja kristijaniziran, karneval isto tako nikada, pa ni u najkrutijim društvima u kojima su staleški i rodno uvjetovani propisi bili metronom po kojem je kucalo bilo gradskoga života, nije do kraja lišen svojeg subverzivnog karaktera, svog moćnog, oslobodilačkog, rušilačkog, smjehovnog, pa i raskalašenog ritma koji i danas odjekuje u renesansnim firentinskim i hrvatskim maskeratama. Pozicionirane kao adresati, oslobođene okvira arhetipova, u tom se ritmu zajedno s čitavom karnevalskom publikom smiju i žene, onakve kakve su posredno prikazane u maskeratama: ni svetice ni grešnice, ni anđeli ni demoni, nego jednostavno ljudi.

4. ZAKLJUČAK

Na tragu povjesničara hrvatske književnosti koji su se u svom radu iscrpnije bavili maskeratama utvrdili smo korpus danas poznatih i očuvanih hrvatskih maskerata. Na osnovu analize i usporedbe s firentinskim maskeratama, možemo zaključiti da hrvatske maskerate ne treba promatrati na isti način kao maskerate iz firentinskog korpusa, koje smo proučili kako bismo opisali žanrovski model ili tipičnu firentinsku maskeratu: karnevalsku izvedbenu pjesmu maski kazivača iz svijeta rada koji ženama kao tipiziranom kolektivnom adresatu nude usluge ili proizvode u obliku erotokomične alegorije, uz naglašenu deiktičnost, formulaičnost i elemente reklamnog diskursa. Analiza firentinskih maskerata iz antologije karnevalskih pjesama koju je uredio Guerrini (Milano, 1883.) i Singletonove antologije (Bari, 1936.) poslužila nam je kao osnova za opis žanrovskog obrasca maskerate zbog toga što maskerata kao erotokomična karnevalska pjesma maski nastaje u Firenci u vrijeme renesanse, ali i zbog toga što maskerate tiskane u navedenim antologijama čine reprezentativan uzorak izvorne talijanske maskerate koji broji tristotinjak tekstova. Utvrđeni žanrovski obrazac primijenili smo i u analizi pjesama ispjevanih na hrvatskom jeziku koje različiti hrvatski povjesničari književnosti označuju kao maskerate ponajviše zbog toga što se žanr maskerate u literaturi o hrvatskoj književnosti povezuje s firentinskom maskeratom još od Luke Zore i njegovog rada *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme* (Zagreb, 1886.) te *Povjesti hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku* Milorada Medinija (Zagreb, 1902.), ali i u *Dubrovačkim maskeratama* (Beograd, 1950.) Milivoja Petkovića, autora koji je proučio, komparatistički analizirao i književnopovijesno prikazao hrvatske jeđupijate i lik Ciganke u djelima sijenskih autora, zatim firentinske maskerate i dubrovačke maskerate po uzoru na „firentinke“, „pseudomaskerate“, ali i djela poput *Derviša* Stijepe Đurđevića ili komedije *Vlahinje* Hvaranina Ivana Parožića (1537. – ?).⁷⁸³

Žanrovski obrazac utvrđen na temelju analize nekoliko stotina maskerata poznatih i kao *canti dei mestieri* iz firentinskog korpusa mnogo je jasnije definiran od žanrovskog obrasca koji bi se mogao opisati na temelju analize mnogo manjeg, ali i mnogo raznovrsnijeg, korpusa pjesama ispjevanih na hrvatskom jeziku koje su u književnopovijesnim izvorima označene kao maskerate. Korpus hrvatskih maskerata sastavljen na tom tragu sastoji se od nekoliko desetaka karnevalskih pjesama i uključuje maskerate ispjevane po uzoru na firentinski

⁷⁸³ O Parožićevoj *Vlahinji* v. Tatarin 2014: 805–813; *Vlahinja* u Tatarin 2014: 814–821.

obrazac, maskeratni ciklus, kanconijer pjesama Jeđupke i jeđupijate u kojima se prepoznaje utjecaj prve hrvatske *Jeđupke*, ali i sličnosti sa cingareskama. Firentinske maskerate koje smo razmotrili u ovom radu pripadaju isključivo kontekstu renesansnog gradskog karnevala jer je riječ o pjesmama koje su izvođene na firentinskim karnevalima do 1559., dok su posljednje poznate maskerate u hrvatskoj književnosti sastavljene za dubrovački karneval ispjevane početkom 19. stoljeća.

Kad govorimo o firentinskim renesansnim maskeratama, žanrovske dominante uključuju formu, strukturu, sadržaj, ton i erotokomičnu alegorizaciju kao karnevalizacijsku tehniku za ostvarivanje komike. Kako je to jednostavno definirao Castellani, tipična firentinska maskerata bez otklona od žanrovskog obrasca izvodi se na sljedeći način: „...pjevači opremljeni maskama predstavljaju ženama proizvode ili alate svog posla, prikrivajući na taj način odvažne seksualne *avances*.“⁷⁸⁴ Tipična firentinska maskerata je karnevalska pjesma kolektiva maskiranih kazivača koji ženama kao apostrofiranim adresatima nude proizvode ili usluge ovisno o predstavljenom zanimanju ili predstavljenoj zbiljskoj skupini uz prijenos značenja u sferu spolnosti, pisana u formi *ballate*. U firentinskom korpusu, pjesme maski koje ne sadrže prezentaciju usluge ili proizvoda i pjesme bez erotokomične metafore rijetke su i predstavljaju odklon od žanra.

S druge strane, mnoge maskerate iz hrvatskog korpusa prikupljene na tragu povjesničara i istraživača hrvatske književnosti, od Luke Zore i Milorada Medinija do Milivoja Petkovića, Stjepana Kastropila i Irene Arsić, pjesme su s odklonom od firentinskog obrasca, ali te odklone nismo označili kao razlikovna svojstva hrvatskih maskerata ili kao žanrovske konstante zbog toga što su raznoliki i sežu u rasponu od narativnih elemenata iz pjesama robinja do približavanja dramskom dijalogu u Bruerovićevoj maskerati *Spravljenice*.

Za razliku od firentinskih maskerata koje smo analizirali krenuvši od već utvrđenog korpusa karnevalskih pjesama, bez pjesama koje su u naslovima žanrovski označene kao *trionfi* i *carri*, hrvatski korpus nije utvrđen na temelju antologija renesansne karnevalske poezije zbog toga što takvih antologija nemamo, nego uz pomoć relevantnih radova povjesničara i teoretičara hrvatske književnosti i usporedbe pjesama na koje izvori upućuju s firentinskim maskeratama. Uz radove suvremenih istraživača maskerata kao što su Tomislav Bogdan i Irena Arsić, u potrazi za tekstovima hrvatskih maskerata koji su razasuti po različitim zbornicima od najveće važnosti bio je iscrpan Petkovićev rad *Dubrovačke maskerate*

⁷⁸⁴ Castellani 2006: 5; „...cantori provvisti di maschere offrono i prodotti o gli strumenti del loro lavoro alle donne, adombrando in questo modo audaci *avances* sessuali.“

(Beograd, 1950.), uz starije izvore poput Medinijeve *Povjesti hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku* (Zagreb, 1902.). Bez obzira na zastarjelu argumentaciju, spomenuta Medinijeva povijest književnost i danas je relevantan izvor podataka za istraživače hrvatske renesansne karnevalske poezije, ponajviše zbog toga što je Medini u poglavlju *Pokladna lirika* (str. 143–161) dao pregledan prikaz autora pokladnih pjesama od Marulića do Nalješkovića. Međutim, Medinija svakako treba čitati usporedo sa suvremenim teoretičarima i povjesničarima književnosti, posebno zbog zbrke oko autora hvarske *Jeđupke* koja je zahvaljujući Petkoviću i Kolendiću razriješena u drugoj polovici 20. stoljeća, ali i zbog toga što će čitatelj kod Medinija, kao i kod mnogih starijih autora, češće nalaziti subjektivne vrijednosne sudove nego književnopovijesne analize. No, i te subjektivne ocjene ponekad su vrijedan podatak o statusu nekog autora ili djela u određenom vremenskom razdoblju.

Autori koji su pisali o maskeratama u hrvatskoj književnosti gotovo bez iznimke bave se i jeđupijatama, posebno Pelegrinovićevom *Jeđupkom*. U središtu Petkovićeve rada o dubrovačkim maskeratama također nisu pjesme pisane po firentinskom obrascu, nego hvarska jeđupijata. Od 147 stranica njegovih *Dubrovačkih maskerata* (Beograd, 1950.), kraćoj i dužoj verziji prve *Jeđupke* posvećeno je više od šezdeset stranica iz poglavlja *Dubrovačke cingareske* (str. 29–94). Preostale tri poznate hrvatske *Jeđupke* Petković analizira u poglavlju *Cingareske vilenica* (97–109). Poglavlje u kojem Petković piše o karnevalskim pjesmama koje su po strukturi bliže firentinskoj maskerati naslovljeno je *Poezija dubrovačkih karnevala* i broji samo 17 stranica (str. 111–128). U tom kratkom poglavlju spominju se Vetranović, Nalješković, Sasin, kao i sve tada poznate adespotne karnevalske pjesme, uglavnom sličnije firentinskoj maskerati koju u hrvatskoj književnosti možemo pratiti počevši od maskerata Mavra Vetranovića, nego pokladnom kanconijeru Mikše Pelegrinovića i jeđupijatama, Petkovićevim „cingareskama vilenica“, kao dužim samostalnim pjesmama.

Četiri hrvatske *Jeđupke* ne čine „monolitan“ žanr poput firentinske maskerate. Sadržaj obraćanja kazivača pod maskom Ciganke adresatima u Pelegrinovićevoj *Jeđupki* organiziran je sasvim drukčije nego u drugim jeđupijatama ili u maskeratama. Pelegrinovićeva pokladna pjesma kompleksna je cjelina, kanconijer sastavljen od niza pjesama, dok su druge jeđupijate ispjevane kao samostalne pjesme. Za Petkovića, hvarska *jeđupka* je autorska invencija: „Neosporno, ‘Čubranovićeva’ ‘Jeđupka’ označuje divnu invenciju.“⁷⁸⁵ Za razliku od invencije Lorenza de’ Medicija koja se u izvorima često spominje kao presudan impuls za popularnost,

⁷⁸⁵ Petković 1950: 70.

pa i nastanak maskerate, Pelegrinovićeva invencija nije se konsolidirala u žanr, kao ni druga invencija iz korpusa hrvatskih maskerata, Nalješkovićeve *Pjesni od maskerate*. Jednostavno rečeno, u hrvatskoj književnosti ne znamo ni za jedan drugi pokladni kanconijer strukturiran po uzoru na hvarsku *Jeđupku* kao povezana cjelina sastavljena od pojedinačnih pokladnih pjesama koje izvodi isti kazivač.

Za suvremene povjesničare i istraživače starije hrvatske književnosti koji su pisali nakon što je objavljen Petkovićev rad *Dubrovačke maskerate* (Beograd, 1950.), jeđupijate su vrlo često podžanr ili podvrsta maskerate. Na primjer, Pelegrinović je, navodi Frangeš, „poznat prije svega kao autor maskerate *Jeđupka* gospodina Andrije Čubranovića“⁷⁸⁶ koja je „doživljavana kao isključivo pokladna maskerata...“⁷⁸⁷ Prosperov Novak označuje *Jeđupku* kao maskeratu, a zatim se služi užom odrednicom cingareska: „U maskerati *Jeđupka* Hvaranin Mikša Pelegrinović (...) pod scensku figuru egipatske proročice sakrio je karnevalskog ljubovnika. (...) Hvarska varijanta talijanskih cingareski mnoge je poticaje crpla iz prethodne hrvatske petrarkističke poezije koju je dosljedno nasljeđovala obnavljajući intonaciju drevnih pjesama na narodnu...“⁷⁸⁸ Pristup jeđupijatama u povijesti hrvatske književnosti temeljito je istražila i opisala Zlata Šundalić u radu *Jeđupke i hrvatske povijesti književnosti*, tiskanom u drugom dijelu zbornika *Krležini dani u Osijeku 2011.* (Zagreb – Osijek 2011.). Šundalić svrstava maskeratu u pokladnu liriku koja se razvija na tragu talijanskih karnevala iz 15. stoljeća, a cingaresku ili jeđupijatu u hrvatskoj književnosti označuje kao podvrstu maskerate, pjesme pisane za izvedbu u kontekstu karnevala: „U takvom prostornovremenskom kontekstu nastaje i hrvatska pokladna lirika, odnosno maskerate, a unutar nje kao podvrsta i jeđupke (jeđupijate, cingareske).“⁷⁸⁹

Kako vidimo, pjesme Jeđupki ili „hrvatske cingareske“ često se u literaturi označuju kao podžanr maskerate u hrvatskoj književnosti. U talijanskoj književnosti to nije slučaj, ponajviše zbog toga što cingareske ne pripadaju tradiciji izvorne firentinske maskerate, što je vidljivo iz antologija karnevalskih pjesama kojima smo se služili i koje ne sadrže nijednu cingaresku. Petković povezuje naše jeđupijate s ranim sijenskim cingareskama i uspoređuje ih, primjerice, s kasnijim cingareskama Alfonsa Tosija iz Padove s početka 17. stoljeća⁷⁹⁰ iz

⁷⁸⁶ Frangeš 1987: 506.

⁷⁸⁷ Frangeš 1987: 60

⁷⁸⁸ Prosperov Novak 1997: 307–308.

⁷⁸⁹ Šundalić 2012: 9.

⁷⁹⁰ V. Petković 1950: 97 –109.

vremena procvata cingareske,⁷⁹¹ ali ističe da cingareske kao karnevalske pjesme u talijanskoj književnosti nisu proučene: „Cingareske literarnim historicima nisu poznate. U istorijama talijanske književnosti nisu ni pomenute. Nisu navedene, ni pojedinačno, ni kao zasebna vrsta rustikalnih farsa, ni u delima koja iznose razvoj italijanske komedije.“⁷⁹²

Tri jeđupijate koje su pisane kao samostalne pjesme međusobno su slične ne samo po tipu kazivača i adresata nego i po strukturi i sadržaju. To su duže monološke pjesme kazivača koji nastupa kao Jeđupka i obraća se gospođi kao samostalnom adresatu. Uz ljubavne savjete, kazivačice jeđupijata gospođama nude čudesne lijekove, hvale se čarobnim moćima i magijskim znanjima. Zbog toga ih Petković označuje kao „cingareske vilenica“. Međutim, među jeđupijatama postoje i znatne razlike, počevši od forme. Mažibradićeva *Jeđupka* ispjevana je unakrsno rimovanim osmercima i parno rimovanim četvercima u sestinama, dok su Bobaljevićeva i adespotna jeđupijata ispjevane u osmeračkim katrenima s obgrljenom rimom kao i Pelegrinovićeva *Jeđupka*. Također, Bobaljevićeva kazivačica predstavlja tipizirani prikaz Ciganke s magijskim znanjima i vještinama, dok su kazivačice drugih dviju samostalnih jeđupijata imenovani likovi Egripija i Znahorica koji se predstavljaju kratkom biografijom s narativnim elementima. Bobaljevićeva i adespotna *Jeđupka* pripadaju 16. stoljeću u kojem je ispjevan i Pelegrinovićev kanconijer, dok Mažibradićeva *Jeđupka* najvjerojatnije datira iz prve polovice 17. stoljeća. Bez obzira na razlike među njima, sličnosti su ipak dovoljne da čitatelj stvori određena očekivanja. Kada čitamo jeđupijate koje su pisane kao samostalne pjesme, možemo očekivati dugačke pjesme ljubavne tematike s elementima humora, uglavnom bez dosljedne erotokomične alegorizacije karakteristične za maskeratu, kazivačicu koja se predstavlja kao Jeđupka te iznosi ljubavne savjete i predstavlja pripreme od lokalnog ljekovitog bilja i gospođu kao samostalnog adresata za razliku od tipičnih maskeratnih kolektiva koji označuju maskiranu družinu i karnevalsku publiku, kao i opise čarobnih pripravaka i magijskih vještina kazivačica u rasponu od plošne maske do razrađenog lika.

Tragovi firentinske maskerate u hrvatskoj književnosti mogu se pratiti od Mavra Vetranovića, autora četiriju maskerata ispjevanih po uzoru na firentinski obrazac, ali bez erotokomične metafore i s otklonom prema rodoljubnoj tematici. Vetranovićeve maskerate su: *Lanci Alemani*, *trubaduri i pifari*, *Trgovci Armeni i Indijani*, *Pastiri* i *Dvie robinjice*.

⁷⁹¹ V. Lovarini 1892: 92.

⁷⁹² Petković 1950: 153.

Maskeratna erotokomična metafora ulazi u hrvatsku književnost s maskeratnim ciklusom Nikole Nalješkovića u kojem su nositelji prenesenog značenja karakterističnog za maskeratu zadani u prve tri pjesme ciklusa: vragovi i pakao, ljubavna služba i milostivost žena. Poput Pelegrinovićeve *Jeđupke*, Nalješkovićeve *Pjesni od maskerate* također su jedinstvena autorska invencija, ciklus sastavljen od niza pjesama, što uvjetuje otklon pojedinačnih tekstova od strukture tipične maskerate kao samostalne pjesme.

Tipičnu maskeratu po firentinskom obrascu, samostalnu karnevalsku erotokomičnu pjesmu maskiranog kolektiva, nalazimo tek kod Antuna Sasina, autora dviju maskerata po firentinskom modelu, *Mužike od crevljara* i *Vrtara*, ali i jedne maskerate s narativnim otklonom, *Robinjica*. Prema Arsić, *Ubog* i maskerata *Robinjica turska*, kao i neke druge maskerate,⁷⁹³ također bi mogle biti Sasinove pjesme.

Hrvatskom korpusu maskerata pribrojili smo poznate i očuvane adespotne maskerate iz različitih izvora, počevi od tri maskerate iz Pucićeve *Slavjanske antologije* (Beč, 1844.): *Prelice*, *Děvojke* i *Kalugjeri*. U zborniku *Pjesnici hrvatski XVI vieka* (Zagreb, 1858.) Kukuljevića Sakcinskog tiskane su dvije maskerate sibila i *Primalje*. Kolendićev zbornik *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vieka* (Dubrovnik, 1906.) izdašniji je izvor sa šest maskerata, a to su maskerate staraca (I), babki starica (II), vunara (III), sibila (IV), travarica (V) i pastira (VI). Kao ni Petković, pjesmu (VII) ni u ovom radu nismo označili kao maskeratu. U Kastropilovu radu *O jednom zborniku dubrovačke lirike* (Zagreb, 1953.) objavljeno je osam pjesama koje su u književnopovijesnim izvorima označene kao maskerate: *Mahnici*, *Igumci*, *Pećnici*, *Robovi*, *Marčari*, *Vrtari*, *Od ljubavi poklisari* i *Drvoševi redovnici*. Pjesma *Igumci* odudara od ostalih pjesmama iz korpusa hrvatskih maskerata, kao i od firentinskih maskerata, po formi i po strukturi. Tu je i adespotna maskerata *Tržnicam*. Hrvatskim maskeratama valja pribrojiti i tekst *Pastieri suproć djevojakam* kako ga navodi Petković.⁷⁹⁴ Posljednje tri maskerate koje smo uvrstili u naš korpus maskerata u hrvatskoj književnosti su tri Bruerovićeve maskerate: *Zvezdoznanci*, *Čupe* i *Spravljenice*. Time smo dobili zaokružen korpus hrvatskih maskerata.

Naš korpus, prikupljen na tragu istraživanja Milivoja Petkovića i drugih povjesničara hrvatske književnosti, nije ni izbliza toliko opsežan kao firentinski korpus koji broji više od tri stotine maskerata, i to samo iz razdoblja do 1559. Iako manje opsežan od firentinskog, hrvatski korpus izrazito je raznolik, s brojnim otklonima od izvornog talijanskog žanra. U njemu

⁷⁹³ V. Arsić 2000; Arsić 2002: 35–52.

⁷⁹⁴ Petković 1950: 118.

nalazimo jeđupijate, maskeratni ciklus, zatim maskerate bez erotokomične metafore, maskerate individualnih kazivača, rodoljubne maskerate, maskerate s narativnim elementima i maskerate s otklonom prema dramskom dijalogu, ali i maskerate koje u potpunosti odgovaraju žanrovskom obrascu firentinske maskerate, poput maskerate *Prelice* ili Sasinovih maskerata muških kazivača.

Ne računajući jeđupijate, najduža maskerata iz hrvatskog korpusa je Vetranovićeva maskerata *Trgovci Armeni i Indijani* koja broji 66 katrena. Više od trideset pjesama iz našeg korpusa pisano je osmercem. Drugi najčešći stih hrvatskih maskerata dvostruko je rimovani dvanaesterac koji ipak nalazimo samo u pet pjesama iz našeg korpusa: drugoj i trećoj pjesmi iz *Pjesni od maskerate*, te pjesmama II, IV i V (kazivačice: babke starice, sibile, travarice) iz Kolendićeva zbornika. Što se strofičke organizacije tiče, osmerici hrvatskih maskerata najčešće su organizirani u katrene. Bruerovićeve su tri maskerate pisane sestinama sa shemom ABABCC. Sestinu nalazimo i u *Primaljama*, ali sa shemom rime ABACCB, dok su dvije maskerate – Nalješkovićeva deveta pjesma i Sasinovi *Vrtari* – pisane strofama od po osam osmeraca. U hrvatskom korpusu nalazimo i najčešću formu firentinskih maskerata, *ballatu*, na primjer u maskerati *Robovi* koju donosi Kastopil. Tu je i neobičan primjer maskerate *Marčari* koja je sastavljena od dvije ballate u shemi ABABBXX, pri čemu prva *ballata* broji pet, a druga šest strofa.

Kao i hvarska *Jeđupka*, maskeratni ciklus Nikole Nalješkovića s dvanaest pjesama posebnost je hrvatskog korpusa. Antologije firentinskih karnevalskih pjesama iz vremena renesanse ne sadrže cikluse ili nizove maskerata nalik tom kompleksnom ciklusu našeg autora koji se odlikuje silaznim intenzitetom lascivnosti – počinje najlascivnijom maskeratom od svih maskerata koje smo promotrili u ovom istraživanju karnevalskih pjesama, a završava pjesmom koja ne sadrži ni odjek erotokomičnih metafora koje se protežu kroz ciklus. *Pjesni od maskerate* donose momente karnevalski raskalašene komike u parodičnom intertekstnom dijalogu s ljubavnom i duhovnom lirikom kakvima nema ravna ni u firentinskom ni u hrvatskom korpusu. Često ocjenjivan kao neuspjao i neujednačen, Nalješkovićev ciklus otkriva svoju polifonu kompleksnost, koja ipak ostaje karnevalski laka, zabavna i komična, pažljivom čitatelju poput Tomislava Bogdana koji je u prvom desetljeću 21. stoljeća u svom radu *Nalješkovićeve maskerate*⁷⁹⁵ dao sažet, a ipak najiscrpniji i najargumentiraniji meni poznat prikaz *Pjesni od maskerate*. Čitatelj koji ih bude čitao na tom tragu u tom će jedinstvenom

⁷⁹⁵ Bogdan 2005.

maskeratnom ciklusu otkriti različite razine zabavnog, karnevalski bezobraznog, erotokomičnog prijenosa značenja, ali i parodičnog intertekstnog dijaloga s književnom tradicijom.

Maskerata je karnevalski žanr koji prepoznajemo ponajviše po kazivačima. U firentinskim maskeratama predstavnici zanimanja toliko su brojčano premoćni da su one poznate kao cehovske pjesme ili *canti dei mestieri*. Bez obzira na niz maskerata u kojima kazivači predstavljaju dobne skupine, strance ili zabavljače, vojnike i kler, gotovo se može reći da kazivači koji ne pripadaju svijetu rada predstavljaju otklon od žanrovskog obrasca. Veći broj maskerata iste skupine netipičnih kazivača, onih koji su podzastupljeni u odnosu na prevladavajući tip, kao što su maskerate *Lanza*, čine poseban podžanr za koji vrijede dodatne žanrovske konvencije, poput komike koja se ostvaruje kroz gramatičke pogreške i slično, čime se kazivači posredno identificiraju kao stranci.

Hrvatske maskerate ne bismo mogli nazvati cehovskim pjesmama. Naime, analiza hrvatskih maskerata pokazala je da u našem korpusu kazivači iz svijeta rada nisu tako brojčano premoćni kao što je to slučaj s firentinskim maskeratama. U korpusu koji broji nekoliko desetaka pjesama, ako se sličan otklon od izvornih žanrovskih očekivanja javlja u više pjesama, on nije zanemariva iznimka u odnosu na cjelinu. Zbog toga kazivače koji nisu tipični za firentinski korpus ne možemo automatski označiti kao atipične za hrvatsku maskeratu. Po zastupljenosti u hrvatskom korpusu, kazivače možemo podijeliti na tri glavne kategorije ovisno o odnosu prema zbilji. Kazivači iz svijeta rada i zabave kao i kazivači koji predstavljaju društvene skupine su zbiljski likovi, mada mogu biti preuzeti posredno, iz književnog teksta, kao što je to slučaj s njemačkim glazbenicima u Vetranovićevoj maskerati *Lanci Alemani, trumbetari i pifari*. Takve kazivače možemo označiti kao mimetske kazivače. U tu kategoriju možemo ubrojiti i kazivačice jeđupijata. Kao likovi koji se hvale svojim čarobnim moćima, jeđupke su maske na razmeđu između *mimesisa* i fantastike, ali su predstavljene u skladu s raširenim uvjerenjima o Romima i portretirane prema zbiljskim sajamskim i uličnim gatarama kakve i danas zaustavljaju šetače na zagrebačkim ulicama i pitaju: „Hoćeš da ti gatam?“ S druge strane odnosa prema zbilji su kazivači koji ne predstavljaju zbiljske likove, poput sibila i poklisara koje šalje bog ljubavi. Njih ćemo označiti kao „nemimetske“ ili nezbiljske kazivače. Na razmeđu između mimetskog i nemimetskog su kazivači koji nisu preuzeti iz zbilje, ni posredno poput Vetranovićevih muzičara niti neposredno, nego iz književnosti, religije i mitologije. U robovima i slugama ljubavi čitatelj prepoznaje književne likove, a ne mimetski prikaz zbiljskih društvenih

skupina. Prosperov Novak tumači motiv zarobljene djevojke kao tipičan motiv ranonovovjekovne hrvatske književnosti, pa tako i hrvatskih maskerata,⁷⁹⁶ dok su robovi i sluge ljubavi lirski subjekti ljubavne poezije pretvoreni u kazivače maskerata. Takve kazivače možemo nazvati literariziranim kazivačima.

Bez obzira na to u koju grupu ih svrstali, ne računajući tri pjesme iz Nalješkovićeve ciklusa i jeđupijate, svi kazivači hrvatskih maskerata nastupaju u prvom licu množine, osim individualnih kazivačica iz narativnih maskerata robinja i kazivača pjesme *Ubog*. Kao i kazivači firentinskih maskerata, oni su maskirani kolektivi. Prema tome, u hrvatskom korpusu nema naglašenog odmaka od maskeratnog kazivača kao maskiranog kolektiva, osim u pjesmama Jeđupki i narativnim maskeratama u kojima je naglasak stavljen na priču o otmici djevojaka, a ne na ljubavne savjete kakvi su izvođačima *Jeđupki* omogućavali da se približe adresatima u stvarnoj karnevalskoj situaciji. S druge strane, opet uz iznimku pjesama Jeđupki, adresati su najčešće također kolektiv, žene ili gospođe, gospoda ili „vi“. Individualni adresati javljaju se samo u pjesmama individualnih kazivača.

U hrvatskom korpusu maskerata izdvojili smo tri različite kategorije kazivača. Odabir kazivača u otklonu od tipičnih kazivača iz firentinskog korpusa utječe i na strukturu maskerate, odnosno rezultira naglašenim strukturnim i sadržajnim odmakom od tipične firentinske maskerate. U strukturi triju maskerata robinja naglašeni su narativni elementi kakvi nisu tipični za pjesme iz firentinskog korpusa. U dvije od tri maskerate robinja također nalazimo kazivača u prvom licu jednine, atipičnog za firentinsku maskeratu, a tipičnog za jeđupijate. Pjesme sibila također su sadržajno atipične maskerate u kojima kazivači umjesto ponude proizvoda i usluga prenose poruke boga ljubavi o nagradi ili kazni ovisno o tome kako se adresati odnose prema zaljubljenicima, kao i kazivači pjesme *Poklisari od ljubavi*. Kazivači maskerata iz hrvatskog korpusa ipak najčešće predstavljaju svijet rada. Primarni sektor zastupaju vrtlari i pastiri. Gradska zanimanja predstavljaju crevljari, pećnici, tržnice, služavke i profesionalni muzičari. Prikaz zanimanja i znanja kojima žene zarađuju za život nalazimo u maskeratama primalja, predilja, travarica, tržnica i služavki. Maskerata kazivača iz viših staleža nema, kao ni u firentinskom korpusu. *Kalugjeri* i *Drvoševi redovnici* predstavljaju kazivače iz crkvenih redova.

U hrvatskom korpusu možemo izdvojiti nekoliko cjelina prema sadržaju i tonu. Maskerate u erotokomičnom ključu su brojne, čak i ako ne uzimamo u obzir Nalješkovićev jedinstveni

⁷⁹⁶ V. Prosperov Novak 1976: 185–204.

ciklus. Kao erotokomične alegorije s većim ili manjim intenzitetom lascivnosti pisane su Sasinove maskerate *Mužika od crevljara* i *Vrtari* te adespotne maskerate *Prelice*, *Primalje*, *Starci neboži*, *Pastiri*, *Pećnici*, *Marčari* i *Vrtari*. Pjesme robinja – Vetranovićeve *Dvie robinjice*, Sasinova *Robinjica* i adespotna *Robinjica turska* – su maskerate s narativnim otklonom u kojima kazivačice prepričavaju kako su otete, dok su maskeratni elementi ponude i zamolbe svedeni na minimum. Sve su Vetranovićeve maskerate ustvari pjesme s odmakom od tipične maskeratne komike. U maskerati *Lanci Alemari*, *trumbetari* i *pifari* prevladava niska komika veselog izrugivanja pijancima. *Pastieri* su maskerata s odmakom prema pastorali, a *Trgovci Armeni* i *Indijani* sadrže elemente fantastičnog putopisa. Primarno, one su pohvale gradu i plemstvu koje njime vlada, ispjevane u formi maskerate. Pjesme sibila i *Od ljubavi poklisari* su maskerate s odmakom od karnevalizacije ljubavnih odnosa prema konvencionalnoj ljubavnoj lirici. One nisu erotokomične, tematiziraju ljubav umjesto spolnih odnosa, bez parodičnog odmaka u prikazu patnji nesretno zaljubljenih muškaraca i okrutnih žena. Bruerovićeve pjesme čupa i spravljenica također nisu erotokomične, nego „sociološke“ komične maskerate o položaju služavki u Dubrovniku s naglašenim pomakom prema dramskom u pjesmi *Spravljenice*. Otklon od izvedbene karnevalske pjesme prema dramskom prizoru toliko je naglašen da su te Bruerovićeve pjesme kod Kaznačića prerađene u obliku pokladnih dramskih dijaloga za „maškarate“. Neke maskerate iz hrvatskog korpusa u kojima primjena aluzivnog karnevalskog leksika nije globalna sadrže prepoznatljive maskeratne erotokomične metafore, kao što je to slučaj s pjesmom *Tržnicam* u kojoj se pjesma maske približava pjesničkom zapisu zbilje konkretnih osoba ili pak s maskeratama babki starica (pjesma II) i travarica (pjesma V) iz Kolendićeva zbornika.

Analiza je pokazala kako korpus hrvatskih maskerata sastavljen prema relevantnim književnopovijesnim izvorima sadrži pjesme s različitim stupnjevima otklona ili podudarnosti sa žanrovskim obrascem firentinske maskerate, ali i djela koja kompleksnošću i inventivnošću izlaze izvan ograničenja čisto žanrovskih karnevalskih prigodnica, poput Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate* i Pelegrinovićeve *Jeđupke*. Autori radova o hrvatskim maskeratama koji su nam bili smjernica u ovom istraživanju najčešće su analizirali jeđupijate ili cingareske kao podvrstu maskerate, što smo u ovom istraživanju poštivali. Međutim, mišljenja sam da bi bilo točnije i korisnije označiti te pjesme kao „karnevalske pjesme maski“.

Odrednica „maskerata“, koja u talijanskoj književnosti označuje čvrst, prepoznatljiv i prepoznat žanr poznat i pod nazivom *canto dei mestieri*, a stoga se u suvremenoj literaturi najčešće rabi kao *terminus technicus*, u komparatističkim istraživanjima može buduće

istraživače dovesti u zabludu jer, za autore koji su se bavili hrvatskom književnošću i koji su nam bili smjernica za istraživanje hrvatskih maskerata, uključuje i jeđupijate. Po Solarovoj klasifikaciji u kojoj „žanr“ označuje najnižu razinu klasifikacije,⁷⁹⁷ pjesme iz korpusa hrvatskih maskerata mogli bismo označiti kao vrstu „karnevalska pjesma maske“ u kojoj prevladava žanr erotokomične maskerate s kolektivnim kazivačima bez obzira na tip i s kolektivnim adresatima kao žanrovskom konvencijom, uz Nalješkovićev ciklus kao jedinstveno djelo koje pripada tom žanru, ali izlazi izvan žanrovskih ograničenja.

Po toj klasifikaciji, jeđupke ne bi bile podvrsta maskerate, nego poseban žanr ili podvrsta karnevalskih pjesama maske, grupa aluzivnih, ali rijetko i erotokomično alegoričnih pjesama s individualnim kazivačima pod maskom Jeđupki i individualnim adresatima kao konvencijom, u kojoj posebno mjesto zauzima Pelegrinovićev pokladni kanconijer kao djelo jedinstvene autorske invencije od kojeg su izravni sljedbenici ipak s formalnog gledišta odstupili toliko da se, po mom sudu, ipak teško može govoriti o jedinstvenom žanru.

Pjesme koje odudaraju od opisanih očekivanja tada bi predstavljale otklon od maskerate kao žanra unutar nadređene vrste karnevalskih pjesama maske i otklon od jeđupijate kao žanra ili podvrste nadređene vrste karnevalskih pjesama maske. Opisani pristup otvara mogućnost analize intencije takvih otklona, odnosno njihove funkcije u odnosu na strukturiranje odabranog sadržaja. Primjena takve klasifikacije razdvaja jeđupijate koje nastaju po uzoru na jedinstvenu Pelegrinovićevu *Jeđupku* i po uzoru na cingareske poput Tosijevih, koje su slabo proučene i barem do 17. stoljeća slabo zastupljene u toskanskoj renesansnoj književnosti, od žanra maskerate. Također, takva klasifikacija ipak okuplja hrvatske jeđupijate i maskerate pod zajedničkom klasifikacijskom odrednicom „karnevalske pjesme maske“ slično kao što, posebno u suvremenim antologijama i znanstvenim radovima, firentinski *canti carnascialeschi* okupljaju žanrove *trionfo*, *carro* i *mascherata* ili *canto dei mestieri*, kao i hibridne pjesme izvan strogih okvira tih triju žanrova.

⁷⁹⁷ V. Solar 2006: 94

IZVORI I LITERATURA

Talijanske karnevalske pjesme

Izvori su navedeni kronološkim redoslijedom.

1. *Tutti i trionfi, carri, mascheate ò canti Carnascaleschi andati per Firenze, dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici; quando egli hebbero prima cominciamento, per infino à questo anno presente 1559.* Ur. Anton Francesco Grazzini il Lasca. Per Lorenzo Torrentino. Firenca. 1559.
2. Domenico Mellini (attr.), *Le dieci mascherate delle bufole mandate in Firenze il giorno di Carnouale l'anno 1565.* Giunti. Firenca. 1565.
3. Baccio Baldini, *Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degl'Iddei de' Gentili.* Appresso i Giunti. Firenca. 1566.
4. *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV.* Pr. G. Carducci. Tipografia Nistri. Pisa. 1871.
5. Alessandro Ceccherelli, *Descrizione di tutte le Feste, e Mascherate fatte in Firenze per il Carnouale, questo anno, 1567.* Eredi di Lorenzo Torrentino. Firenca. 1567.
6. Alfonso Tosi, *Vaghi, e dilettevoli giardini di cingaresche.* S. n. Padova – Bassano. 161?. Prvo izdanje: Milano, 1611.
7. *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascaleschi andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559, in questa seconda edizione corretti, con diversi Mss. collazionati, delle loro varie lezioni arricchiti, notabilmente accresciuti, e coi ritratti di ciascun poeta adornati.* Ur. R. M. Bracci (N. del Boccia). Pel Benedini. Cosmopoli [Lucca]. 1750.
8. Franco Sacchetti. *Delle rime di m. Franco Sacchetti. Le ballate e canzoni a ballo i madrigali e le cacce.* Franchi e Maionchi. Lucca. 1853.
9. *Canti carnascaleschi. Trionfi, carri e mascherate secondo l'edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerrini.* Ur. O. Guerrini. Casa editrice Sonzogno. Milano. 1883.
10. *Canti carnascaleschi del Rinascimento.* Ur. C. Singleton. Laterza. Bari. 1936.
11. *Trionfi e canti carnascaleschi toscani del Rinascimento.* Ur. R. Bruscagli. Salerno. 1986.
12. Lorenzo de' Medici, *Canti carnascaleschi.* Ur. P. Orvieto. Salerno. Rim. 1991.
13. Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere. Tomo II.* Ur. P. Orvieto. Salerno. Rim. 1992.

14. Lorenzo de' Medici, *Poesie*. Ur. F. Sagnuineti. BUR - Rizzoli. Milano. 1992.

Izvori za hrvatski korpus

Izvori su navedeni redoslijedom kao u radu.

1. Mavro Vetranović, *Trgovci Armeni i Indijani, Dvie robinjice, Pastiri, Lanci Alemani, trumbetari i pifari*. U: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*. Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić. Stari pisci hrvatski, knjiga 3. JAZU. Zagreb. 1871.
2. Mikša Pelegrinović, *Jegjupka*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knjiga 8. JAZU. Zagreb. 1876. Dubrovačka redakcija tiskana kao: A. Čubranović, *Jegjupka*. Zadarska redakcija tiskana kao: M. Pelegrinović, *Jegjupka*.
3. Sabo Mišetić Bobaljević, *Jegjupka*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knjiga 8. JAZU. Zagreb. 1876.
4. N. a., *Jegjupka* (neznana pjesnika). U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knjiga 8. JAZU. Zagreb. 1876.
5. Horacije Mažibradić, *Jegjupka*. U: *Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracija Mažibradića Marina Burešića*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knjiga XI. JAZU. Zagreb. 1880.
6. Antun Sasin, *Mužika od crevljara, Robinjica, Vrtari*. U: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*. Pr. P. Budmani. Stari pisci hrvatski, knjiga 16. JAZU. Zagreb. 1888.
7. N. a., *Robinjica turska, Ubog*. U: Irena Arsić, *Dve maskerate iz negdašnje dubrovačke biblioteke Bizaro* (ćirilično pismo). U: *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*; knj. LXII-LXIV, br. 1–4., 1997.–1998. Ur. M. Pantić. Filološki fakultet. Beograd. 2000.
8. Nikola Nalješković, *Pjesni od maskerate*. U: *Nikola Nalješković. Književna djela*. Pr. Amir Kapetanović. Matica hrvatska. Zagreb. 2005.

9. N. a., *Prelice, Dėvojke, Kaludjeri*. U: *Slavjanska antologia iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah*. Knjiga parva. Pr. Orsat Pocić. Tiskom O. O. Mekitaristah. Beč, 1844.
10. N.a., *Sibile 1., Sibile 2., Primalje*. U: *Pjesnici hrvatski XVI. vieka*. Razdjel prvi. Pr. Ivan Kukuljević Sakcinski. Narodna tiskara dra. Ljudevita Gaja, Zagreb, 1858.
11. N. a., *Starci (I.), Babke starice (II), Vunari (III), Sibile (IV)., Travarice (V), Pastiri (VI), „Ni suh pan sred gore, ni plav taj bez ljudi“ (VII)* U: *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*. Pr. Petar M. Kolendić. Srp. Dub. Štamp. Dr. M. Gracića i dr. Dubrovnik. 1906.
12. N. a., *Mahnici, Pećnici, Pastiri, Igumci, Robovi, Marčari, Vrtari, Od ljubavi poklisari, Drvoševi redovnici, Igumci*. U: Stjepan Kastropil, *O jednom zborniku dubrovačke lirike*. U: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 24. Ur. A. Barac. JAZU. Zagreb. 1953.
13. N. a., *Tržnicam*. U: Nella Lonza, *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani Dubrovačke Republike u 17. i 18. Stoljeću*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku. Zagreb – Dubrovnik. 2009.
14. Marko Bruerović, *Zvezdoznanci, Čupe, Spravljenice*. U: *Zbornik stihova i proze XVIII. stoljeća*. Pr. Rafo Bogišić. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 19. Matica hrvatska – Zora. Zagreb. 1973.

Ostala navedena djela

1. N. a. *Questo mio nicchio, s'io nol picchio; Date beccare all'ugellino mio*. U: *Poesia italiana del Trecento*. Ur. P. Cudini. Aldo Garzanti Editore. Milano. 1999. Str. 272, 273–274.
2. Sabo Mišetić Bobaljević, *Venere*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knjiga. 8. JAZU. Zagreb. 1876.
3. Giovanni Boccaccio, *Dekameron. (Dio prvi)*. Prev. J. Belan i M. Maras. Globus media d.o.o. Zagreb. 2004.
4. Džore Držić, *Gizdave mladosti i vi svi ostali*. U: *Pjesni ljuvene*. Pr. J. Hamm. Stari pisci hrvatski, knjiga 33. JAZU. Zagreb. 1965.

5. Džore Držić, *Čudan san*. U: *Pjesme Šiška Menčetića Vlahovića i Gjore Držića*. Pr. V. Jagić. Stari pisci hrvatski, knjiga druga. JAZU. Zagreb. 1870.
6. Marin Držić, *Dundo Maroje*. U: *Djela Marina Držića*. 2. izd. Pr. M. Rešetar. Stari pisci hrvatski. JAZU. 1930. Zagreb.
7. Ignjat Đurđević, *Za gudke. Popijevka I. (Diklam maškar mladijem.)*, *Popijevka II. (Gospođami maškar)*, *Popijevka III. (Vilam maškar mladijem)*, *Popijevka IV. (Maškar dumnami)*, *Popijevka V.* U: *Djela Inacija Ćorgi. Knjiga prva: Pjesni razlike i Uzdas Mandaliijene Pokornice*. Pr. M. Rešetar. Stari pisci hrvatski, knjiga XXIV. JAZU. Zagreb. 1918.
8. Ignjat Đurđević, *Suze Marunkove*. U: *Djela Inacija Ćorgi (Ignjata Đorđića). Knjiga I. Pjesni razlike i Uzdas Mandaliijene pokornice*. Ur. Milan Rešetar. Stari pisci hrvatski. Knjiga 24. JAZU. 1918. Zagreb. Str. 315.-330.
9. Stijepo Đurđević, *Derviš*. U: *Zbornik stihova XVII. stoljeća*. Pr. R. Bogišić. Matica hrvatska – Zora. Zagreb. 1967.
10. Antun Kaznačić, *Suze Prdonjine*. U: Luka Zore, *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme*. Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Razredi filologičko-historički i filosofičko-juridički, knjiga 8. 1884. Zagreb.
11. Antun Kaznačić, *Dubrovačke sluškinje, Povraćanje iz Carigrada, Rukotvorci*. U: *Pjesme razlike Antuna Kaznačića dubrovčanina*. Pr. R. Visić. Tiskara D. Pretnera. Dubrovnik. 1879.
12. Vladislav Minčetić, *Radonja*. U: *Runje i pahuljice. Pěsni ponajveć dubrovačke*. Skupio F. Kurelac. Pismenî Dragutina Albrehta. Zagreb. 1866 – 1868.
13. Marko Marulić, *Spovid koludric od sedam smrtnih grihov; Poklad i korizma*. U: *Duhom do zvijezda*. Iz. Bratislav Lučin. Mozaik knjiga. Zagreb. 2001. Str. 193–212; 213–219.
14. Nikola Nalješković, *Komedija IV*. U: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*. Sk. V. Jagić i Đ. Daničić. Stari pisci hrvatski, knjiga peta. JAZU. Zagreb. 1873.
15. Ivan Perožić, *Vlahinja*. U: M. Tatarin, Ponovljena „Vlahinja“. U: *Forum: mjesečnik Razreda za književnost HAZU*. God. 53 (2014), knj. 86, br. 7–9. Str. 814–821.

16. Gabriello Puliti, *Ghirlanda odorifera (1612.)*. Ur. T. Faganel. Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Ljubljana. 2004.
17. Dinko Ranjina, *Pjesan od kola (337)*. U: *Pjesni razlike Dinka Rañine*. Priredio M. Valjavac. Stari pisci hrvatski, knj. 18. Zagreb. 1981. Str. 158.
18. Mavro Vetranović, *Remeta, Orlača riđanka Peraštu govori, Orlača riđanka Kotoru govori pronostik, Orlača riđanka rečeno u Blatu ribarom*. U: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić. Stari pisci hrvatski, knjiga. 3. JAZU. Zagreb. 1871.
19. Ivan Bunić Vučić, *Gorštak* [80]. U: *Djela Dživa Bunića Vučića*. Priredio M. Ratković. Stari pisci hrvatski, knjiga 35. JAZU. Zagreb. 1971.

Bibliografija

1. Divna Mrdeža Antonina, *Nalješković, Nikola*. U: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3. Ur. V. Visković. LZMK. Zagreb. 2011. Str. 168.
2. Irena Arsić, *Dve maskerate iz negdašnje dubrovačke biblioteke Bizaro*. U: *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knj. LXII-LXIV, br. 1 –4., 1997–1998. Ur. M. Pantić. Filološki fakultet. Beograd. 2000. Str. 40–55.
3. Erich Auerbach. *Mimeza. Prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*. Prev. A. Jelčić. HENA COM. Zagreb. 2004.
4. Irena Arsić, *Antun Sasin dubrovački pesnik XVI veka*. Besjeda, Ars libri. Banja Luka, Beograd. 2002.
5. Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga. Zagreb. 1978.
6. Nikola Batušić, *Trajnost tradicije*. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb. 1995.
7. Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Prev. I. Šop, T. Vučković. Nolit. Beograd. 1978.
8. Henri Bergson, *Smijeh: esej o značenju komičnog*. Prev. B. Brlečić. Znanje. Zagreb. 1987.
9. Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*. Digitalno izdanje sastavljeno prema istoimenom tiskanom izdanju, Einaudi. Torino. 1999. Digitalno izdanje preuzeto sa:
http://docenti.lett.unisi.it/files/49/20/3/6Dizionario_Di_Metrica__Bertone_Einaudi_.pdf (posljednji pristup: veljača 2012.)

10. Tomislav Bogdan, *Lica ljubavi. Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*. Zagreb. 2003.
11. Tomislav Bogdan, *Nalješkovićeve maskerate*. U: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Ur. D. Dukić. Disput. Zagreb. 2005. Str. 139–151.
12. Tomislav Bogdan, *Derviš; Jejupka*. U: *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. Ur. D. Detoni Dujmić. Zagreb: Školska knjiga. 2008. Str. 100–101; 292–293.
13. Tomislav Bogdan, *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Disput. Zagreb. 2012.
14. Rafo Bogišić, *Marko Bruerović*. U: *Zbornik stihova i proze XVIII. stoljeća*. Pr. Rafo Bogišić. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 19. Matica hrvatska – Zora. Zagreb. 1973. Str. 283–287.
15. Rafo Bogišić, *Služenje gospođi i skladanje pjesni u hrvatskih petrarkista*. U: *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti – zbornik radova*. Ur. B. Lučin i M. Tomasović. Književni krug. Split. 2006. Str. 41 – 55.
16. Zlata Bojović, *Parodija dve pesme 'od kola' Dinka Ranjine*. U: *Renesansa i barok. Studije i članci o dubrovačkoj književnosti*. Filološki fakultet: Narodna knjiga. Beograd. 2003. Str. 140–145.
17. Zlata Bojović, *Istorija dubrovačke književnosti*. Srpska književna zadruga. Beograd. 2014.
18. Afredo Bonaccorsi, *Zingaresca*. Preuzeto iz: *L'enciclopedia italiana Treccani.it*. Adresa: http://www.treccani.it/enciclopedia/zingaresca_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Posljednji pristup: 24. veljače 2013.
Preneseno iz tiskanog izdanja: *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani. Rim. 1937.
19. Maja Bošković-Stulli, *Usmena književnost*. U: M. Bošković-Stulli i D. Zečević. *Povijest hrvatske književnosti 1, Usmena i pučka književnost*. Liber-Mladost. Zagreb. 1978. Str. 6–353.
20. Maja Bošković-Stulli, *Pjesme, priče, fantastika*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zavod za istraživanje folklora. Zagreb. 1991.
21. Rinaldo Maria Bracci, *A' cortesi lettori*. U: *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi (...)*. Ur.: R. M. Bracci (N. del Boccia). Pel Benedini. Cosmopoli [Lucca]. 1750. Str. ix–xxxviii.

22. Fernand Braudel, *Strukture svakidašnjice. Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do XVIII. Stoljeća*. Prev. D. Celebrini i dr. August Cesarec. Zagreb. 1992.
23. Riccardo Bruscagli, *Introduzione*. U: *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del rinascimento*. Ur. R. Bruscagli. Salerno editrice. Rim. 1986. Str. ix –liii.
24. Pero Budmani, *Antun Sasin*. U: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeševića*. Pr. Pero Budmani. Stari pisci hrvatski, knjiga XVI. JAZU. Zagreb. 1888. Str. XV–XVIII.
25. Jacob Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*. Prev. M. Prelog. Prosvjeta. Zagreb. 1997.
26. Peter Burke, *Junaci, nitkovi i lude*. Prev. B. Auguštin, D. Rihtman. Školska knjiga. Zagreb. 1991.
27. Glennis Byron, *Dramatic Monologue*. Routledge. London. 2003.
28. Franco Cardini, *Il libro delle feste – il cerchio sacro dell'anno*. Il Cerchio, Iniziative editoriali. Rimini. 2004.
29. Giosuè Carducci, XXXIX. U: *Cantate e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*. Ur. G. Carducci. Tipografia Nistri Pisa. 1871. Str. 61–62.
30. Aldo Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze. Le „canzone“ e mascherate di Alfonso de' Pazzi*. Leo S. Olschki. Città di Castelli. 2006.
31. Remo Ceserani, Lidia de Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura. Dalle origini al Trecento. Dall'alto medio evo alla società urbana*. Loescher editore. Città di Castello. 2000.
32. Giovanni Ciappelli, *Carnevale e Quaresima: Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*. Università degli Studi di Trento. Edizioni di storia e Letteratura. Rim. 1997.
33. Pietro Clemente, *Idee del carnevale*. U: *Il linguaggio, il corpo, la festa. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin*. Ur. P. Clemente et. al. Franco Angeli Editore. Milano, 1983. Str. 11–35.
34. Giuseppe Cocchiara, *Popolo e letteratura in Italia*. Einaudi. Torino. 1954.
35. Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*. Bibliopolis. Napoli. 1991.
36. Ernst R. Curtius, *Europska književnosti i latinsko srednjovjekovlje*. 2. izd. Prev. S. Markuš. Naprijed. Zagreb. 1998.

37. Jean Dayre, *Dubrovačke studije. O dubrovačkoj književnosti*. Matica hrvatska. Zagreb. 1938.
38. Filip de Diversis, *Opis slavnog grada Dubrovnika*. Prev. Z. Janeković-Römer. Dom i svijet. Zagreb. 2004.
39. Bojan Đorđević, *Nikola Nalješković, dubrovački pisac XVI veka*. Institut za književnost i umetnost. Beograd. 2005.
40. Thomas Stearns Eliot, *Dante/Blake/Baudelaire. Tri glasa poezije*. Prev. M. Grčić. Matica hrvatska. Zagreb. 2009.
41. *Encyclopædia Britannica*. „Tenor and vehicle“. U: *Encyclopædia Britannica*. (2015). Preuzeto s: <http://www.britannica.com/art/tenor-literature>
42. Dunja Fališevac, *Smiješno & ozbiljno u starijoj hrvatskoj književnosti*. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb. 1995.
43. Dunja Fališevac, *Drukčija bića u književnosti starog Dubrovnika (granice mimesisa, granice fantastike)*. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Sv. 32, br. 1. Split. 2006. Str. 26–55.
44. Dunja Fališevac. *Barokni petrarkizam u hrvatskoj književnosti*. U: *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti – zbornik radova*, ur. B. Lučin i M. Tomasović. Književni krug. Split. 2006. Str. 219–243.
45. Dunja Fališevac, *Marulićeva šaljivo-satirična poezija; Rodovske i žanrovske odrednice Marulićeva Poklada i Korizme*. U: *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb. 2007. Str. 101–112; 113–125.
46. Dunja Fališevac, *Mažibradić, Horacije (Oracio)*. U: *Leksikon hrvatskih pisaca*. Autor koncepcije: K. Nemec. Ur. D. Fališevac, K. Nemec, D. Novaković. Školska knjiga. Zagreb. 2008. Str. 478–480.
47. Giulio Ferroni, *Il doppio senso erotico nei canti carnascialeschi fiorentini*. U: *Sigma*, N.S., XI (2/3). 1978. Str. 233–250.
48. Giulio Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana. Volume I*. Einaudi scuola. Milano. 1992.
49. Stanley Fish, *Professional Correctness*. Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1999.
50. Dario Fo, *Rosa fresca aulentissima*. U: D. Fo, *Mistero buffo*. Einaudi. Torino. 1997. Str. 112–123.

51. Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice hrvatske i Cankarjeva založba. Zagreb – Ljubljana. 1987.
52. Marin Franičević, *O autorstvu Jeđupke i o Miški Pelegrinoviću*. U: *Čakavski pjesnici renesanse*. Matica hrvatska. Zagreb. 1969. Str. 183–228.
53. Marin Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Školska knjiga. Zagreb. 1983.
54. James G. Frazer, *Zlatna grana*. Prev. D. Telećan. Sion: Jesenski i Turk. Zagreb. 2002.
55. N. Friedman, *Tenor and vehicle*. U: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th ed. Ur. R. Greene. Princeton University Press. New Jersey. 2012. Str. 1421–1422.
56. Northrop Frye, *Anatomija kritike*. Prev. G. Gračan. Golden marketing. 2000. Zagreb.
57. Susana Gambino Longo, *La fortuna delle Genealogiae deorum gentilium nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*. U: *Cahiers d'études italiennes* 8. Grenoble. ELLUG. 2008. Str. 115–130.
58. Jonathan Gottschall, Elizabeth Allison, Jay De Rosa, Kaia Kockeman, *Can Literary Study Be Scientific?: Results of an Empirical Search for the Virgin/Whore Dichotomy*. U: *Interdisciplinary Literary Studies*. Vol. 7, No. 2. Penn State University Press. Philadelphia. Proljeće 2006. Str. 1–17.
59. Anton Francesco Grazzini il Lasca, *All'illustriss. e virtuosiss. sign. il singore Don Framcesco de' Medici, principe di Firenze*. U: *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi (...)*. Ur. R. M. Bracci (N. del Boccia). Pel Benedini. Cosmopoli [Lucca]. 1750. Str. xxxix–xliv.
60. Cynthia Griffin Wolf, *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature*. U: *The Massachusetts Review* 13, 1/2, *Woman: An Issue*. Ur. L. Baskin, L. Edwards, M. Heath. Massachusetts Review, Inc. Zima – proljeće 1972. Amherst. Str. 205–218.
61. Damir Grubiša, *Oblici vlasti u renesansi: jedinstvenost dubrovačkog modela*. U: *Politička misao* 46/4. Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb. 2009. Str. 165–182.

62. Olindo Guerrini, *Prefazione*. U: *Canti carnascialeschi. Trionfi, carri e mascherate secondo l'edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerrini*. Ur. O. Guerrini. Casa editrice Sonzogno. Milano. 1883. Str. 5–16.
63. Josip Hamm. *Mjesto predgovora*. U: Džore Držić, *Pjesni ljuvene*. Pr. Josip Hamm. Stari pisci hrvatski, knjiga 33. JAZU. Zagreb. 1965. Str. 5.
64. Josip Hamm. *Osvrt*. U: Džore Držić, *Pjesni ljuvene*. Pr. J. Hamm. Stari pisci hrvatski, knjiga 33. JAZU. Zagreb, 1965. Str. 97–141.
65. Luca Degl'Innocenti, *Un archivio digitale per gli dèi di carnevale: la «Mascherata» della raccolta PAL. C.B.III.53, I e la sua edizione online*. U: *Atti della Giornata di Studi. La Mascherata della Genealogia degli Dei (Firenze, Carnevale 1566)*. Ur. L. Degl'Innocenti, E. Martini i L. Riccò. CADMO. Firenca. 2011.
Digitalno izdanje preuzeto s:
https://www.academia.edu/7398241/La_Mascherata_della_Genealogia_degli_Dei_Firenze_Carnevale_1566_.Le_ricerche_in_corso. (Posljednji pristup: 25. ožujka 2014.)
66. Zdenka Janeković-Römer, „*Post Tertiam Campanam*“ – *dubrovački noćni život u srednjem vijeku*. U: *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 32 (1994). Str. 6–13.
67. Zdenka Janeković-Römer, *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*. Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb – Dubrovnik. 1999.
68. Zdenka Janeković-Römer, *Nasilje zakona: gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku*. U: *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 41, 2003. Str. 9–44.
69. Zdenka Janeković-Römer, *Dubrovačko 15. stoljeće. Vrijeme rada i bogaćenja*. U: Filip de Diversis, *Opis slavnog grada Dubrovnika*. Prev. Z. Janeković-Römer. Dom i svijet. Zagreb. 2004. Str. 18–31.
70. Zdenka Janeković-Römer, *Maruša ili suđenje ljubavi. Bračno-ljubavna priča iz srednjovjekovnog Dubrovnika*. Algoritam. Zagreb. 2007.
71. Hans R. Jauss, *Estetika recepcije*. Prev. D. Gojković. Nolit. Beograd. 1978.
72. Petra Jelača, *Maskerate i cingareske*. U: *Kazalište*, 39/40. 2009. Zagreb. Str. 204–213.

73. Amir Kapetanović, *Nikola Nalješković*. U: N. Nalješković, *Književna djela*. Ur. A. Kapetanović. Matica hrvatska. 2005. Zagreb. Str. V-LVIII.
74. Ivan August Kaznačić, *Kita šaljivo-satiričkih dubrovačkih pjesama. Opaska*. U: *Antun Pasko Kazali, Mato Vodopić, Ivan August Kaznačić, Orsat (Medo) Pucić*. Prir. S. Stojan. Matica hrvatska. Zagreb. 2005. Str. 277–283.
75. Stjepan Kastropil, *O jednom zborniku dubrovačke lirike*. U: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 24. Ur. A. Barac. JAZU. Zagreb. 1953. Str. 237–261.
76. Metoda Kokole, „*Servitore Affetionatissimo Fra Gabriello Puliti*“ and the *Dedicates of His Published Music Works (1600 – 1635): From Institutional Commission via a Search for Protection to an Expression of Affection*. U: *De musica disserenda*, III/2. Muzikološki instituti ZRC SAZU. Ljubljana. 2007. Str. 107–134.
77. Antun Kolendić, „*Jedupka*“ i njen autor. U: *Republika*, 18 (1962.) br. 2–3, 4, 6–7. Zagreb. 1962. Str. 79–93; 155–162; 253–260.
78. Petar M. Kolendić, s.n. U: *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*. Pr. Petar M. Kolendić. Srp. Dub. Štamp. Dr. M. Gracića i dr. Dubrovnik. 1906. Str. 3–7.
79. Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*. Matica hrvatska. Zagreb. 1961.
80. Benedikt Kotruljević, *Knjiga o umijeću trgovanja. Prev. Ž. Muljačić (13. pogl. K. Milačić)*. Binoza press. Zagreb. 2005.
81. Zoran Kravar, Darko Novaković, Đurđević Ignjat. U: *Leksikon hrvatskih pisaca*. Autor koncepcije: K. Nemec. Ur. D. Fališevac, K. Nemec, D. Novaković. Školska knjiga. Zagreb. Str. 205–207.
82. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Andrija Čubranović*. U: *Pjesnici hrvatski XVI. vieka*. Razdjel prvi. Pr. I. Kukuljević Sakcinski. Narodna tiskara dra. Ljudevita Gaja. Zagreb. 1858. Str. 1–2.
83. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Marko Marulić i njegova doba*. U: *Pjesme Marka Marulića*. Sk. I. Kukuljević Sakcinski, pr. V. Jagić. Stari pisci hrvatski, knjiga 1. JAZU. Zagreb. 1869. Str. I – LXXVII.
84. Ernő Kulcsár-Szabó, *Napuštanje simetrije (O osobitosti postmoderne intertekstualnosti)*. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Ur. D. Oraić Tolić, V. Žmegač. ZZK FFZG. Zagreb. 1993. Str. 11–22.

85. Jean-Pierre Liégeois, *Romi u Europi*. Prev. V. Pavković. Ibis grafika. Zagreb. 2009.
86. Silvia de Longhi, *Poesia burlesca*. U: *Antologia della poesia italiana. Cinquecento*. Ur.: C. Segre, C. Ossola. Einaudi – Gallimard. Torino. 1997. Str. 138–141.
87. Nella Lonza, *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani Dubrovačke Republike u 17. i 18. Stoljeću*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku. Zagreb – Dubrovnik. 2009.
88. Emilio Lovarini, *Remarks on the „Zingaresche“*. Prev. s. n. U: *Journal of the Gypsy Lore Society*, Volume III. Gypsy Lore Society. Edinburgh. 1892. Str. 85–96. Digitalno izdanje preuzeto s:
<https://archive.org/details/journalofgypsyl03gypsuoft>. (Posljednji pristup: 12. siječnja 2014.) Izvorni tekst: Emilio Lovarini, *Nota*. U: *Canzoni antiche del popolo italiano riprodotte secondo le vecchie stampe*. Ur. M. Menghini. E. Loescher i Co. Rim. 1891. Str. 117–128.
89. Ivan Lozica, *Hrvatski karnevali*. Golden marketing. Zagreb. 1997.
90. Ivan Lozica, *O karnevalu: diverzija, kohezija, opsceno i mitsko*. U: *Dani hvarskog kazališta. Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. HAZU – Književni krug. Zagreb – Split. 2007. Str. 190–208.
91. Josip Lučić, *Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV stoljeća*. Institut za hrvatsku povijest. Zagreb. 1979.
92. Jasmina Lukec, *Jeđupka*. U: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 2. Ur. V. Visković. LZMK. Zagreb. 2010. Str. 207.
93. Jasmina Lukec, *Pelegrić, Mikša*. U: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3. Ur. V. Visković. LZMK. Zagreb. 2011. Str. 328.
94. Vladan Nedić, *Antun Sasin i usmeno pesništvo*. U: *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, sv. 37/3-4. Beograd. 1971. Str. 255–262.
95. Nelli P. Manančikova, *Rana manufaktura i socijalni aspekti povijesti zanatskog stanovništva Dubrovnika u XV. i na početku XVI. stoljeća*. U: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*. Sv. 10, br. 1. Sveučilište u Zagrebu – Institut za hrvatsku povijest. Zagreb. 1977. Str. 341–356.

96. Grozdana Marošević, *Korčunalska moreška, ruggiero i spagnoletta*. U: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*. 39/2. Zagreb. 2002. Str. 114–140.
97. George W. McClure, *The Culture of Profession in Late Renaissance Italy*. University of Toronto Press. Toronto. 2004.
98. Milorad Medini. *Dubrovačke poklade u 16. i 17. vijeku i Čubranovićeve nasljednici*. Program K. vel. gimnazije u Dubrovniku za šk. god. 1897/8. Dubrovnik. 1898.
99. Milorad Medini. *Pokladna lirika*. U: M. Medini, *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*. Matica hrvatska. Zagreb. 1902. Str. 143–161.
100. Gianmario Merizzi. *Le fonti poetiche delle mascherate di Gabriello Puliti*. U: *Muzikološki zbornik* 36. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo. Ljubljana. 2000. Str. 17–40.
101. Rosalind Miles, *Tko je skuhao posljednju večeru? Ženska povijest svijeta*. Prev. P. Mrduljaš Doležal. EPH Liber. Zagreb. 2009.
102. Mira Muhoberac, *Pelegrinović, Mikša; Vetranović, Mavro*. U: *Leksikon hrvatskih pisaca*. Autor koncepcije: K. Nemec. Ur. D. Fališevac, K. Nemec, D. Novaković. Školska knjiga. Zagreb. Str. 570–571; 753–757. Pavao Pavličić, *Maskerata*. U: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3. Ur. V. Visković. LZMK. Zagreb. 2010. Str. 23–24.
103. Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb. 1990.
104. Paolo Orvieto, *Canzone carnascialesche – Nota introduttiva*. U: *Lorenzo de' Medici. Tutte le opere*. Sv. II. Ur.: P. Orvieto. Salerno editrice. Roma. 1992. Str. 751–773.
105. Paolo Orvieto, *Lorenzo de' Medici*. U: *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*. Ur.: C. Segre, C. Ossola. Einaudi – Gallimard. Torino. 1997. Str. 105–111.
106. Miroslav Pantić, *Stara dubrovačka maskerata „Tržnicam“*. U: *Pitanja književnosti i jezika*. Knj. III. Katedra za jugoslovenske književnosti i srpskohrvatski jezik Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Sarajevo. 1956. Str. 105–110.
107. Antun Pavešković. *Mavro Vetranović*. Ex Libris. Zagreb. 2012.
108. Armin Pavić. *Historija dubrovačke drame*. JAZU. Zagreb. 1871.

109. Pavao Pavličić, *Dva pustinjaka*. U: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Ur. Ž. Bečić, D. Fališevac. Disput. Zagreb. 2006. Str. 81–102.
110. Pavao Pavličić, *Barokni pakao*. Naklada P.i.P. Zagreb. 2003.
111. Dragoljub Pavlović, *Predgovor*. U: *Dubrovačka poezija*. Ur. D. Pavlović. Drugo izdanje. Prosveta. Beograd. 1956. Str. 5–22.
112. Dragoljub Pavlović, *Horacije Mažibradić – dubrovački pesnik XVII veka*. Glas SAN, CCXL. Odeljenje literature i jezika, 5. Beograd. 1960.
113. Alfonso de' Pazzi, *Tavola delle canzone e mascherate di Firenze*. U: A. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze. Le „canzone“ e mascherate di Alfonso de' Pazzi*. Leo S. Olschki. Città di Castelli. 2006. Str. 127–131.
114. Milivoj A. Petković, *Dubrovačke maskerate*. SANU, Posebna izdanja, CLXVI, Odeljenje literature i jezika, knj. 1. Beograd. 1950.
115. Stefano Pierguidi, *Baccio Baldini e la „mascherata della genealogia degli dei“*. U: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70. Bd., H. 3. 2007. Str. 347–364.
116. Lahorka Plejić Poje, *Vetranovićeva Orlača riđanka, rečeno u blatu ribarom*. U: *Narodna umjetnost*. 44/2. Institut za etnologiju i folkloristiku. Zagreb. 2007. Str. 119–134.
117. Lahorka Plejić Poje. *Zaman će svaki trud. Ranonovovjekovna satira na hrvatskom jeziku u Dubrovniku*. Disput. Zagreb. 2012.
118. Jakša Primorac *Poj ljuveni – pučko pjevanje u renesansnoj Dalmaciji*. Književni krug. Split. 2013.
119. William F. Prizer, *Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song*. U: *Early Music History* 23. Ur. I. Fenlon. Cambridge University Press. 2004. Str. 185–252.
120. Vladimir Propp. *Problemi komike i smeha*. Prev. B. Kosanović. Dnevnik. Novi Sad. 1984.
121. Slobodan Prosperov Novak, *Hrvatske dramske robinje*. U: *Dani hvarskog kazališta. Renesansa*. Sv. 3. Ur. M. Fotez i dr. Čakavski sabor. Split. 1976. Str. 185–204.
122. Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti 2: od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*. Izdanja Antibarbarus. Zagreb. 1997.

123. Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Golden marketing. Zagreb. 2003.
124. Slobodan Prosperov Novak, *Vježbanje renesanse*. Algoritam. Zagreb. 2008.
125. Orsat Pucić, *Predgovor*. U: *Slavjanska antologia iz rukopisih dubrovačkih pjesnikah, knjiga parva*. Pr. Orsat Pucić. Tiskom O. O. Mekitaristah. Beč. 1844. Nije numerirano.
126. Francesco Saverio Quadrio, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia. Del volume secondo libro secondo*. Nelle Stampe di Francesco Agnelli. Milano. 1742. Str. 283–285.

Digitalno izdanje preuzeto s Google Books (posljednji pristup: 12. veljače 2015.):
https://books.google.hr/books?id=g7-kUdgyh8EC&pg=PA283&lpg=PA283&dq=sorta+di+Serventese,+che+piacque+agli+Scrittori+cosi+nominare,&source=bl&ots=dtjIKrflB8&sig=997Ae-EXd3osS6VW-tTNfdcm1vI&hl=hr&sa=X&ei=jbAXVdHbMI_jar-3gPgG&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=sorta%20di%20Serventese%2C%20che%20piacque%20agli%20Scrittori%20cosi%20nominare%2C&f=false
127. Boris Senker, *Karnevalsko u Dundu Maruju*. U: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse*. Ur. S. Anđelković, P.-L. Thomas. Disput. Zagreb. 2009. Str. 147–173.
128. Franjo Rački, *Mikša Pelegrinović*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knjiga 8. JAZU. Zagreb. 1876. Str. XI–XV.
129. Ralph W. Rader, *The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms*. U: *Critical Inquiry* 3 (1976): 131–151.
130. Joanna Rapacka, *Nekoliko opaski o Pokladu i Korizmi Marka Marulića*. U: *Zaljubljeni u vilu. Studije o hrvatskoj književnosti i kulturi*. Književni krug. Split. 1998. Str. 24–29.
131. Gordan Ravančić, *Život u krčmama srednjovjekovnog Dubrovnika*. Hrvatski institut za povijest – Dom i svijet. Zagreb. 2001.
132. Milan Rešetar, *Šaljiva pjesma i satira u našoj starijoj književnosti*. Srpski književni glasnik, knj. 19. n.s. Beograd. 1926. Str. 111–122.

133. Ivor A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press. New York – London. 1936.
134. Adena Rosemarin, *The Power of Genre*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 1985.
135. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*. Letteratura italiana Einaudi. Ed. di rif: Salani, Firenze. 1965.
136. Alan Sinfield, *Dramatic Monologue*. Methuen. London. 1977.
137. Charles Singleton, *III Il testo*. U: *Canti carnascialeschi del Rinascimento*. Ur. C. Singleton. Laterza. Bari. 1936. Str. 471–476.
138. Charles Singleton, *Prefazione*. U: *Nuovi Canti Carnascialeschi del Rinascimento*. Società tipografica modenese. Modena. 1940. Str. 5–13.
139. Ivan Slamnig, *Maskerate Mavra Vetranovića*. U: *Sedam pristupa pjesmi*. Izdavački centar Rijeka. Rijeka. 1986. Str. 80–85.
140. Milivoj Solar. *Ukus, mitovi i poetika*. Službeni glasnik. Beograd. 2010.
141. Ennio Stipčević, *Il compositore e le sue scelte poetiche: il caso di fra Gabriello Puliti e i suoi poeti istriani*. U: *Atti*, vol. XLIII. Centar za povijesna istraživanja. Rovinj. 2013. Str. 89–103.
142. Slavica Stojan, *Vjerenice i nevjernice*. Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku. Zagreb – Dubrovnik. 2003.
143. Slavica Stojan, *Izazov noći u renesansnom Dubrovniku*. U: *HUM*, časopis Filozofskog fakulteta u Mostaru. Mostar. Prosinac 2006. Str. 114–145.
144. Slavica Stojan, *Slast tartare*. HAZU. Dubrovnik – Zagreb. 2007.
145. F. Šanjek (ur.), *Povijest Hrvata. Prva knjiga. Srednji vijek*. Školska knjiga, Zagreb, 2003.
146. Zlata Šundalić, *Jeđupke i hrvatske povijesti književnosti*. U: *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari. Drugi dio. Krležini dani u Osijeku 2011*. Pr. B. Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek. 2012. Str. 7–31.
147. Milovan Tatarin. *Rekonstrukcija drame Filide Antuna Sasina*. U: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 37. Ur. D. Fališevac. HAZU. Zagreb. 2010. Str. 79–128.

148. Milovan Tatarin, *Ponovljena „Vlahinja“*. U: *Forum: mjesečnik Razreda za književnost HAZU*. God. 53 (2014), knj. 86, br. 7–9. Str. 804–821.
149. Mirko Tomasović. „Ljubčiča uskok“ Katarine Patačić. U: *Dani hvarskog kazališta. Hrvatsko kajkavsko pjesništvo do preporoda*. Sv. 19, br. 1. Čakavski sabor. Split. 1993. Str. 146–153.
150. Mirko Tomasović, *Poklad i korizma*. U: *Marko Marulić: Antologija*. Pr. Mirko Tomasović. Konzor. Zagreb. 2000. Str. 128–129.
151. Josip Torbarina, *Kroatističke rasprave*. Matica hrvatska. Zagreb. 1997.
152. Paolo Toschi, *Profezie e pronostici come riti di propiziazione, nei loro aspetti drammatici: le zingaresche e le rappresentazioni dei mesi – Il personaggio della zingara e la forma drammatica a cui dà luogo*. U: *Le origini del teatro italiano*. Einaudi. Torino. 1955. Str. 588–605.
153. Claudio Vela, *Poesia per musica*. U: *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*. Ur.: C. Segre, C. Ossola, Einaudi – Gallimard. Torino. 1997. Str. 403–405.
154. Paola Ventrone, *La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)*. U: *Annali di Storia di Firenze*, v. 2. Firenze University Press. Firenca. 2007. Str. 49–76.
155. Paola Ventrone, *Sulle feste di San Giovanni: Firenze 1454*. U: *Interpres*. XIX/2000. Salerno Editrice. Rim. 2001. Str. 89–101.
156. Rajmund Visić, *Antun Kaznačić*. U: A. Kaznačić. *Pjesme razlike Antuna Kaznačića dubrovčanina*. Pr. R. Visić. Dubrovnik. 1879. Str. III–XIV.
157. Pamela Williams, *Through Human Love To God, Essays on Dante and Petrarch*. Troubadour Publishing. Leicester. 2007.
158. Luka Zore, *O Jegjupci Andrije Čubranovića*, Rad JAZU. Knjiga XXVII. 1874. Zagreb. Str. 52–68.
159. Luka Zore, *Andrija Čubranović*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*. Pr. S. Žepić. Stari pisci hrvatski, knjiga 8. JAZU. Zagreb. 1876. Str. V–XI.
160. Luka Zore, *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme*. Rad JAZU. Razredi filologičko-historički i filosofičko-juridički, knjiga 8. 1884. Zagreb. Str. 145–174.

161. Mate Zorić, *Tumačenja – V, Zaključak*. U: G. Boccaccio, *Dekameron (dio prvi)*. Prev. J. Belan I M. Maras. Globus media. Zagreb. 2004. Str. 390.
162. Sebastijan Žepić, *Izdanje*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knjiga 8. JAZU. 1876. Zagreb. Str. XXII–XXVI.
163. Viktor Žmegač, *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija*. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Ur. D. Oraić Tolić, V. Žmegač. ZZK FFZG. Zagreb. 1993. Str. 25–44.

Životopis autorice

Marija Mrčela rođena je 7. lipnja 1980. u Rijeci. Diplomirala je talijanski i engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Članica je Hrvatskog društva znanstvenih i tehničkih prevoditelja. Kao vanjska suradnica sudjelovala je na projektu izrade *Leksikona hrvatske književnosti – Djela* (Školska knjiga, Zagreb, 2008.) i *Hrvatske književne enciklopedije* Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža. Radi kao slobodna prevoditeljica.